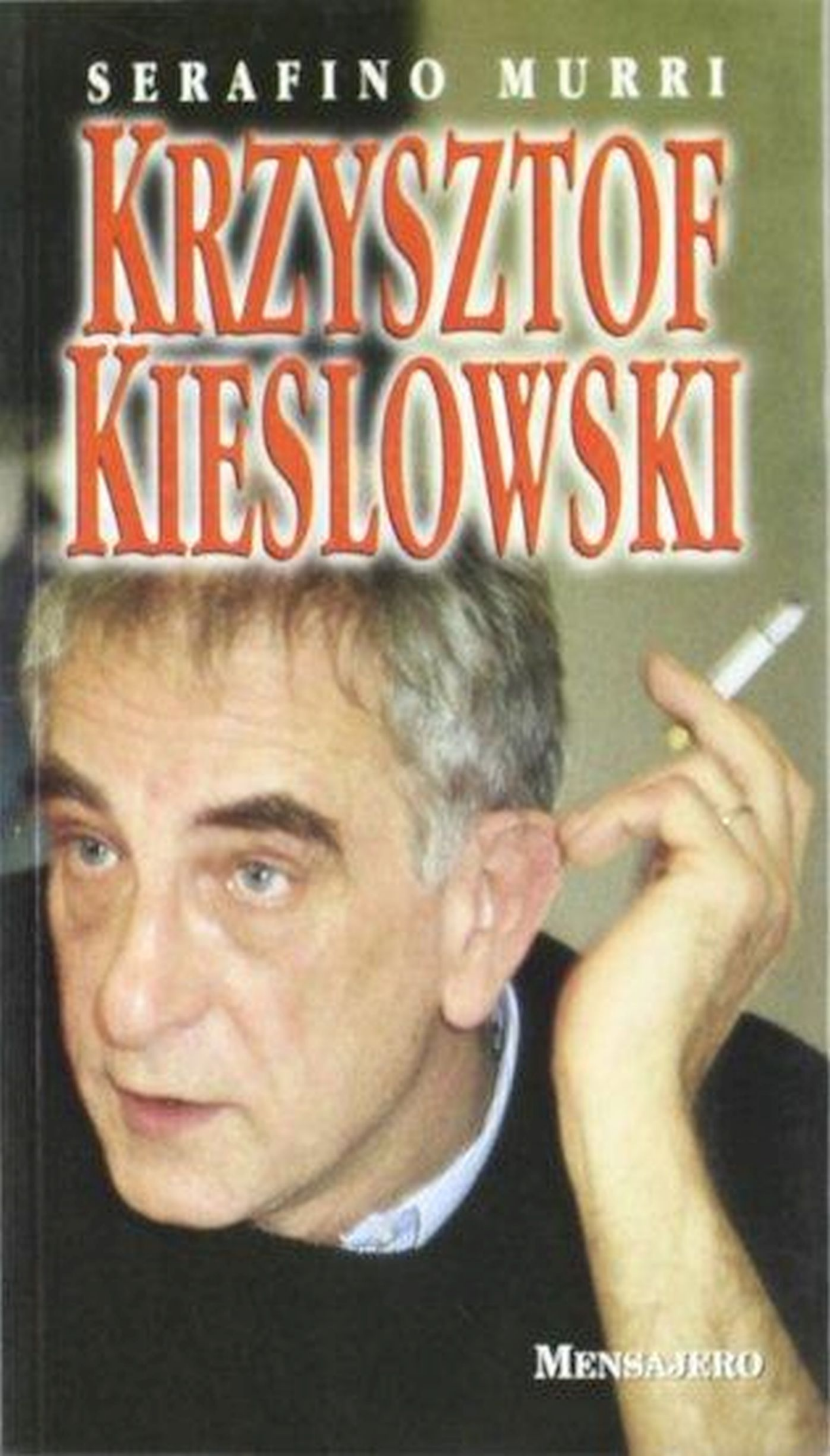
SERAFINO MURRI

# KRZYSZTOF KIESLOWSKI



MENSAJERO

# KRZYSZTOF
# KIESLOWSKI

**Serafino Murri**

# KRZYSZTOF KIESLOWSKI

EDICIONES MENSAJERO

Está prohibida por ley la reproducción, el almacenamiento o la transmisión, total o parcial, por cualquier medio o procedimiento técnico, de esta publicación –incluido el diseño de la misma y las ilustraciones– sin permiso expreso del editor.

## Advertencia

Para facilitar la lectura del texto han sido eliminados los signos diacríticos de los nombres polacos. Por ejemplo: Kiéslowski se ha convertido en Kieslowski, Łódź se ha escrito Lodz.

© Serafino Murri
© Il Castoro, s. r. l. - Viale Abruzzi, 72 - 20131 Milán
© 1998 Ediciones Mensajero, S.A. - Sancho de Azpeitia, 2 - 48014 Bilbao.
E-mail: mensajero@fedecali.es
Web: http://www.mensajero.com
ISBN: 84-271-2141-5
Depósito Legal: BI-565-98
Printed in Spain

Impreso en Grafman. Pol. Ind. El Campillo, Pab. A-2 - Gallarta (Vizcaya)

# Agradecimientos

Entre todos aquellos que me han ayudado a realizar este ensayo, ha sido fundamental la aportación de Ettore Rocca, «espejo» de mi escritura. Doy también las gracias a Roberto Turigliatto y Giovanni Spagnoletti por sus preciosos consejos; a Marzenna Smolenska Mussi por la simpatía con la que me ayudó antes, durante y después de la entrevista; y, a título general, al Instituto Polaco de Cultura, a Anka Dziwetzki, Bruno di Marino, Hossein Taheri, Fabio Nuzzo y Alessandra Virgilii, de Roma; a Rosalba Proietti y a mi querido amigo Leonardo Clausi, de Perugia; y a Marco Cicala, de París. Finalmente, a mi mujer Eleonora (con la que he discutido algunas de las ideas sobre las que se sustenta este libro) y, por supuesto a Krzysztof Kieslowski, a quien agradezco su informal disponibilidad, así como la atención y paciencia prestadas durante mi entrevista.

# Prólogo

La entrevista ha concluido. Volvemos a nuestro silencio. Krzysztof Kieslowski me observa, yo diría que más bien satisfecho de haber mantenido intacta su perenne insatisfacción. Sus ojos de un azul cielo, ligeramente gélidos, me miran fijamente desde detrás del humo del sempiterno, enésimo cigarrillo como si estuviese intentando comprender si queda algo más. Ha respondido lúcidamente a todas mis preguntas con el desencanto de quien ya ha pensado largamente en lo que le he preguntado. Por lo demás, como reza el título de una entrevista concedida por Kieslowski a Tadeusz Sobolewski que apareció en *Film*, días después de nuestra conversación, todas las preguntas acaban siendo *siempre la misma pregunta*. Aunque las respuestas no son nunca las mismas. Al igual que en la vida, las respuestas crecen, se multiplican, cambian hasta contradecirse. Kieslowski con frecuencia ha respondido a mis preguntas, haciéndose más preguntas. No contento hasta encontrar la expresión correcta, volvía sobre las preguntas, pensando largamente entre un frase y otra y contradiciendo muchas veces sus propias respuestas.

Me duele recordar hoy el escaso tiempo compartido con Kieslowski. La muerte, que vino precedida por un primer infarto, ha anulado de repente la presencia de un hombre de inteligencia esquiva, a años luz de los ceremoniales de la sociedad del espectáculo. El anuncio de su retirada como director, a muchos les pareció un *coup de théâtre*. Un personaje público que dice «estar cansado» no es creíble, el argumento no cuadra, la sospecha de que hay algo detrás se vuelve inmediatamente una certeza. Algunos querían verle ya trabajando en una nueva trilogía sobre la *Divina Comedia* de Dante, otros se lo imaginaban desapareciendo de la escena, como artista consagrado durante una temporada, para subir su *cachet*. No obstante, Kieslowski ya había advertido que la vida se le estaba yendo de las manos. No era nada preparado, simplemente consciencia, presentimiento, miedo tal vez, y quién sabe qué más.

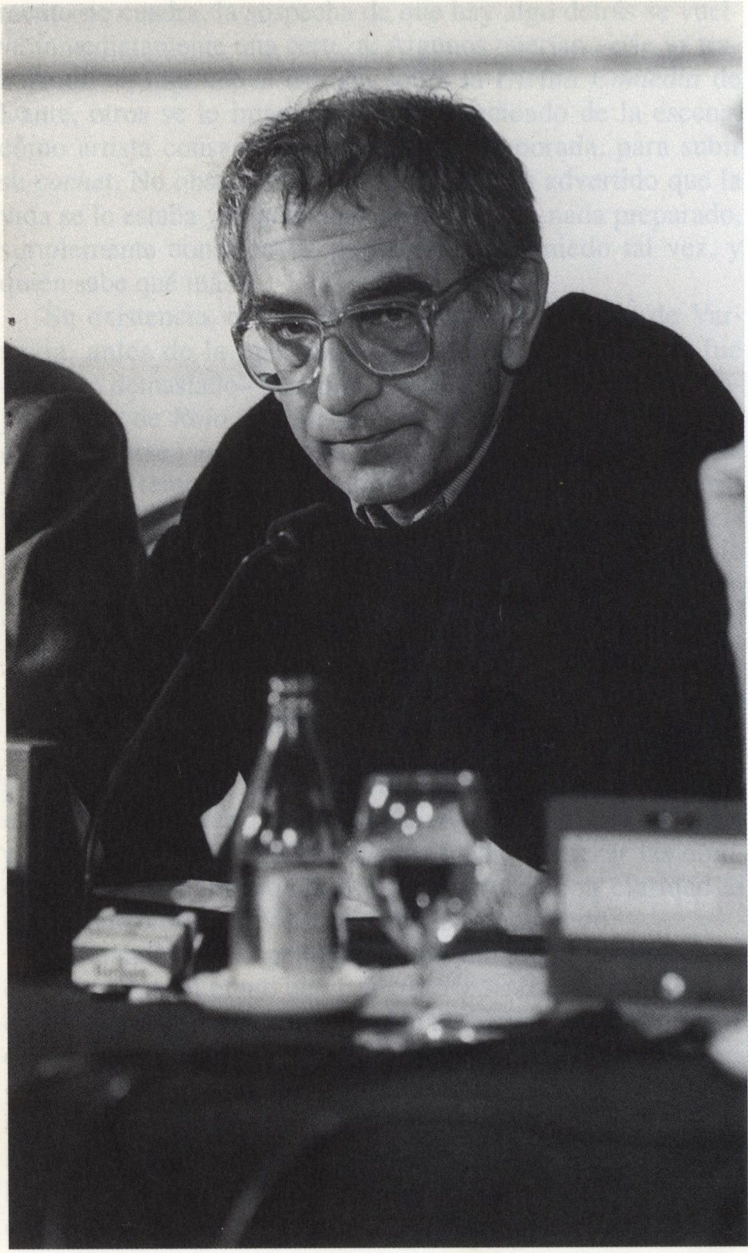
Su existencia, en los últimos meses, en su casa de Varsovia, antes de la operación que le dejara maltrecho, fue –incluso demasiado– parecida a la de su último gran personaje, el juez de *Rojo*. Un intento solitario, incierto, quizás tardío de pararse y esperar para poder aferrarse a su propia vida. Ahora me temo que aquel largo silencio con el que Kieslowski se detenía para reflexionar sobre sus palabras al responderme, debe durar para siempre. Como si la muerte le hubiese sorprendido en su último titubeo, en el último intento de escucharse para comprender, de volver al misterio de la vida que fue el centro de toda su obra.

Si Kieslowski admitía el pesimismo de su pensamiento, lo hacía sin perder aquella «esperanza en que el comunicar sea posible» que nace del diálogo constante con nuestras propias preguntas, del hilo ininterrumpido con nuestras propias emociones. En cierto sentido, su cine es un cine sin mensaje, porque tiende a *preceder el mensaje* para expresar las emociones todavía sin articular, y aproximarse con claridad al entramado entre azar y necesidad que es el mundo.

El mundo de sus películas es un mundo sin certezas del que se sustrae el punto de vista *super partes* que une la mirada del narrador con la de Dios. Sin embargo, es precisamente esta ausencia de certezas lo que hace que el acto de vivir sea grande y maravilloso. La vida para Kieslowski era ya un milagro inexplicable, que no necesitaba de la mirada de un Dios para manifestarse. Basta la mirada apasionada de un hombre que no deja de hacerse preguntas para hacerla surgir con toda su fuerza.

# El aroma del aire

## *Entrevista*



*–Vd. ha afirmado a menudo que llegó a cineasta por azar, que le hubiese gustado ser director de teatro. ¿Cómo nació, entonces, su interés por el teatro?*

–También por casualidad.

*–Pero en el momento en que el azar es un hecho y Vd. es ya director de cine, el azar se ha convertido en necesidad, necesidad de contar historias, de comunicar...*

–Más que de necesidad yo hablaría de esperanza, de la esperanza en que la comunicación sea posible. Como pesimista que soy, no tengo muchas esperanzas, pero de vez en cuando esta esperanza aflora en mi vida. Con respecto al azar, hay que decir que, por un lado, el azar es realmente azar pero, por otro lado, no lo es en absoluto. El azar es algo que hay que merecerse, que hay que ganarse mediante duro trabajo. El azar en la vida es algo que hay que saber captar para poder extraer su beneficio, hay que saber crear las premisas para hacerlo salir de su estado de potencialidad. Es una regla general que gobierna todas las decisiones de nuestra vida. Por tanto, también la mía de dedicarme al cine.

*–Me parece que el* vínculo de unión *entre sus películas documentales y las de ficción es la búsqueda de una representación de la vida, una tentativa de «intuición» del azar, de cómo se determinan los eventos en la vida de los hombres concretos. ¿De dónde nace la exigencia de narrar, de contar una historia, aunque sea la del azar?*

–Nace de un conjunto articulado de cosas. Es algo que, para mí, está ligado sobre todo al aroma del aire. No se trata de la necesidad abstracta de narrar una historia. Es la necesidad de narrar una historia para encontrar a alguien que necesite escucharla. Para lo cual hay que saber sentir el aroma del aire. Para hacer cine, yo tengo que estimularme con la esperanza de que exista alguien que dentro de dos o tres años tenga ganas de escuchar mi historia, ya que ésos son los tiempos productivos de una película.

Por tanto, no tengo sólo que pensar en el aroma del aire ahora, sino que debo imaginar qué aroma tendrá dentro de tres años. Y hablo de aroma porque lo que debe ser comunicado –para comunicar–, se sostiene sobre algo muy delicado, algo como el aire que envuelve a las personas en un cierto período histórico, y es un medio de comunicación invisible. Este aroma puede ser advertido o no, pero es siempre lo que nos permite comunicar, y es lo que nos empuja a escuchar y a contar historias.

En este sentido, es cierto que entre mis documentales y mis películas de ficción existe una continuidad, que es justamente el contar una historia, el no pararse a describir un estado de cosas.

*–Pero para poder entender cómo será el aroma del aire dentro de tres años, no basta una perspectiva pesimista, es preciso también una gran dosis de confianza y de optimismo...*

–Ante todo hay que estar muy abiertos, permeables, saber analizar la situación existente y extraer de algún modo las conclusiones para el futuro. Tengo que confesar que a menudo se trata de una reflexión negativa antes que positiva, que permite prever lo que la gente no querrá oír o bien qué tono no se debe usar, porque la gente lo rechazará. De algún modo hay que lograr eliminar todo lo que no podrá aceptarse. Es el trabajo de «quitar», como sostenía Miguel Angel, lo que constituye el arte. Cada historia es en sí como un bloque de piedra inerte, del que hay que eliminar todo lo que no sirve: esto significa llegar a comprender, viviendo en nuestro tiempo, el tono que se deberá utilizar.

*–¿Qué quiere comunicar contando una historia?*

–Insisto, si quiero comunicar (y es lo que quiero), para mí es fundamentalmente una cuestión de tono, por así decirlo, del tono de voz con que deberá narrarse mi historia. La cualidad con la que será narrada la historia es extremadamente importante, porque creo que todo artista, al igual que todo hombre, en el fondo, cuenta siempre la misma historia. Siempre se habla del amor, o del odio, o de la muerte; de estas cosas siempre hablamos con pasión, pero es el tono con el que se habla el verdadero punto esencial. Yo creo que el hombre siempre ha necesitado historias: para entenderse mejor a sí mismo y a los demás, para acercarse al misterio de la existencia, al qué supone estar en este mundo. Abordar los acontecimientos de la vida es un modo de intentar comprenderlos. De esta determinación mía por entender nace mi exigencia de contar historias.

*–¿Es ésta la razón por la que tanto sus documentales como sus películas de ficción adoptan con frecuencia la forma de una investigación, una indagación?*

–Sí. Creo que he rodado películas en forma de investigación o de interrogación porque soy yo el que quiero respuestas, quiero discutir, quiero hablar. Hablar con la gente es para mí fundamental, normalmente hago todo lo que puedo para intercambiar impresiones con personas que no conozco. Es el modo más directo para entender cómo las personas se alejan de su propio tiempo, cuáles son los nuevos aromas capaces de poder romper de verdad el silencio.

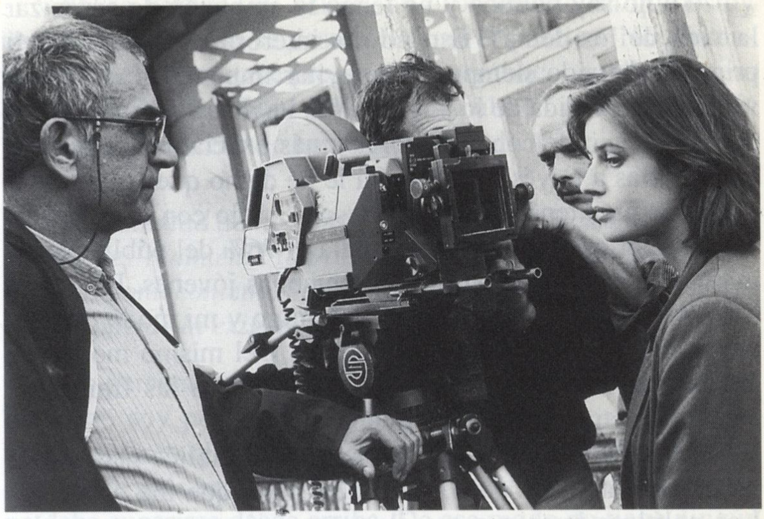
Pensemos en la generación de los que actualmente tienen veinte años, una generación para mí sumamente interesante. Por ejemplo, yo opino que el Papa usa un tono que no llega, que no dice nada en absoluto a esta generación. Independientemente del hecho que tenga razón o no, utiliza para comunicar un lenguaje inaceptable para una persona de veinte años, el lenguaje de los deberes y de las imposiciones. La autoridad, normalmente, usa siempre el mismo lenguaje, lo impone, y los demás están obligados a hablarlo. También en este caso, como ve, el comunicar es una cuestión de tono.

*–Pero hay ciertos temas a los que Vd. vuelve con frecuencia: por ejemplo, el amor...*

–¿Y se sorprende? Si hago películas sobre el amor (en el sentido más amplio del término), es porque para mí no hay nada más importante. El amor, si se entiende como aquello que empuja hacia algo, gobierna totalmente el sentido de nuestra vida. Y por lo demás, todos los libros y todas las películas hablan del amor o de la ausencia de amor, que es la otra cara del amor. Ahí está todo.

*–Volvamos a la relación entre documental y ficción. Hemos hablado de los puntos en común entre los dos módulos expresivos. ¿Cuáles son, sin embargo, para Vd. las mayores diferencias?*

–Fundamentalmente, su diferente nivel de verdad. Paradójicamente, con respecto al propósito de contar una historia, la ficción es mucho más auténtica y, por tanto, realista porque obliga a un dominio completo de la materia narrada, y no esconde el hecho de que sea el director el que cuenta una historia, que se identifica con un punto de vista. Cada hombre, cuando se le observa, presenta siempre un lado claro y otro oscuro: el primero es el social, el segundo es el conjunto de sus sensaciones, de sus estados de ánimo, de sus pensamientos. En los documentales hay que hacer emerger el lado oscuro a través del lado claro y el riesgo es el de pararse en la obviedad, quedarse en la superficie de las cosas. Y además, siempre se impone el punto de vista del documentalista sobre el de aquellos a los que está describiendo.



***Rodaje de «La doble vida de Verónica»***

En la película de ficción, sin embargo, puedo intentar contar directamente el lado oscuro, ese misterio que cada hombre lleva dentro de sí, y que deriva de su relación única con respecto a la vida. Me refiero a aquello que pudiera parecer lo más artificioso en una película de ficción, o sea la narración a través de los denominados *plot-point*, los puntos en los que se efectúa una eliminación, constituye en mi opinión lo más parecido que existe al transcurso de la vida. La construcción dramática no es una copia de la vida, pero respeta sus reglas fundamentales. Y en esto es más auténtica que la presunta verdad de la experiencia directa documental, y mucho más que la llamada «cámara oculta» que roba lo que no es significativo para ser visto, aquello que no es expresivo.

*–Sus películas, tanto las documentales como las de ficción, tratan a menudo de temas de contenido social. ¿Cuál es su relación con la ideología, con el punto de vista político sobre el mundo?*

–Yo no soy político y no tengo la ambición de organizar la vida de los demás. Eso no me interesa en absoluto. Mi principio ha sido siempre el de evitar imponer mi punto de vista, en la medida de lo posible. Vd. ha dicho acertadamente que me ocupo de contar historias, más exactamente, de contar historias a través del cine. Ya le he dicho que me interesa contarlas para tener un contacto, sobre todo con los jóvenes. Y esto ¿por qué? Porque hoy en día el 76% del público cinematográfico está compuesto por personas jóvenes. Entonces, obviamente, si razono así, me contradigo y mi modo de pensar es muy similar al de los políticos. Del mismo modo que un político busca su electorado fijándose en las franjas de edad más activas, así busco yo a mi público.

Con la diferencia de que yo busco mi público para darles materialmente muy poco, y sólo les pido que me escuchen. Los políticos buscan a sus electores, primero, para que les voten y, después, una vez elegidos, para organizarles la vida, para decirles lo que es bueno y lo que es malo, para concederles ciertas cosas y prohibirles otras. Por el contrario, yo busco al público simplemente para tener un contacto, para poder hacer preguntas.

Aquí hay una diferencia fundamental respecto al político: buscar un electorado tiene de por sí un gran componente cínico y de cálculo, porque se instituye un intercambio para acrecentar el propio poder personal. La búsqueda del público está, desde mi perspectiva, completamente desprovista de este aspecto, porque siempre se trata, en definitiva, de una historia mía, que yo quiero contar y para hacer esto debo establecer una relación con mis espectadores: sin esta relación mi trabajo no tiene ningún sentido.

*–Sin embargo, esta relación siempre es una relación a distancia, que implica un contrato virtual más que real: es decir, de esas personas con las que establece un contacto a través de las películas, Vd. no puede sentir materialmente el aroma...*

–Sí, es verdad, mi oficio, en el momento en que estoy manos a la obra, no se desarrolla ante el público. No obstante, para realizarlo, debe presuponer un público, no puede prescindir del público. Una película sin público es algo muerto, algo que queda cerrado en una caja y nada más.

*–La voluntad de no condicionar la vida de sus espectadores ¿es realmente tan absoluta? O bien, ¿profundizar en los acontecimientos de la existencia es también un modo de indicar la exigencia de creer en algo?*

–Yo personalmente como director, si es esto lo que quiere decir, no soy partidario de ningún tipo de ideología como mensaje. Creo que la gente debe tomar partido ante el mundo, que lo más erróneo es la indiferencia. Pero esta posición no debe sugerirse desde arriba. De ese modo no tiene ningún sentido. Y el riesgo del condicionamiento, cuando se tiene un público tan grande como el cinematográfico, es siempre elevado. Mi interés como cineasta no se dirige a una teoría general sobre una vida mejor, sino en relación a los individuos reales; y los individuos reales ya poseen una visión propia del mundo, no tienen necesidad de que yo les sugiera una. En definitiva, mi pesimismo no me permite creer que con mi trabajo pueda despertar las conciencias de los demás.

Esta tendencia mía deriva probablemente del hecho de que no considero que mi punto de vista sea mejor que el de los demás, razón por la que siempre intento mantener abierto el espacio de la duda sobre cada afirmación que pueda parecer perentoria, acercando a mi posición otras posturas igualmente plausibles. Pero me doy cuenta que también esto acaba siendo un punto de vista personal muy determinado.

*–Han pasado más de 25 años desde sus primeros documentales, nada más terminar la Escuela Superior de Cinematografía de Lodz y cerca de veinte años desde sus primeras películas de «ficción». El auténtico éxito, sin*

*embargo, ha llegado, en su caso, mucho más tarde. ¿Cómo se siente ahora con su más o menos reciente éxito internacional?*

–No querría utilizar la palabra *éxito*, no me gusta esa palabra. De cualquier manera, la palabra *éxito* implica el dinero que proporciona, una cierta posición social y nada más. En este sentido, la cuestión del éxito es un tema triste y carente de interés. Es la historia de cómo se sucumbe a las leyes económicas que dictan la vida de la gente. Pero es un tema sin ningún tipo de interés, porque, cuando se habla sólo de dinero, se tiene la impresión de que no se trata de nada más.

La palabra *éxito* afecta también y ante todo a la relación que se tiene con uno mismo, cómo se siente uno, el porqué se intentan conseguir ciertos objetivos. Por lo tanto, se debe utilizar en otro sentido. Para mí, el éxito es algo a lo que se aspira, algo que se quiere alcanzar. Una vez cumplida una experiencia, surge de repente la duda: «¿Has obtenido verdaderamente aquello que querías?» En este sentido, no he alcanzado el éxito, de hecho. Para mí, realmente, éxito significa sobre todo tranquilidad. No he logrado la paz con respecto a mis intenciones y sé que no la alcanzaré nunca: por eso no soy ni podré ser jamás un hombre de éxito.

*–Vd. mismo mostró en su película* Spokoj (La calma) *que la tranquilidad personal es inalcanzable, que la paz como objetivo es algo totalmente utópico.*

–Sí, pero no tiene mucha importancia el hecho de que sea imposible. El lograr la paz, en sí, no es algo interesante. Lo único interesante es el camino que se recorre en ese intento y la voluntad de empeñarse en ello. El lograr o no el objetivo es totalmente irrelevante. Es como si yo quisiera comprar un reloj. Sueño con un reloj que no tengo y antes de poseerlo trato de imaginármelo, imaginarme cómo está hecho, cómo lucirá en mi muñeca, qué dirán los demás al verlo... Pero cuando consigo adquirir el reloj, casi inmediatamente empiezo a utilizarlo para ver qué hora es y todo lo demás... que era lo que me atraía, que era el verdadero motivo por el que deseaba el reloj, en eso... dejo de pensar. Por lo tanto, ¿qué es lo que quería? Era más importante la voluntad de tenerlo que el reloj en sí.

*–El título de una selección de poesías de Cesare Pavese es* Lavorare stanca. *Vd. ha declarado últimamente que está cansado de trabajar en el plató, cansado de hacer películas, que quiere parar. Pero... ¿de qué está cansado? ¿Del mundo que describe y de sus contradicciones, de su reloj, o sea, del cine o se trata de una cansancio material, físico?*

–No estoy tan cansado, no, no creo que ésa sea la cuestión. Es cierto que se trata de un trabajo complicado, de un trabajo que requiere mucho esfuerzo, lleno de estrés, pero el verdadero trabajo es no caer en las trampas que nosotros mismos nos tendemos. Aquí se trata de otro problema. Existe una enorme diferencia para mí entre hacer una película y vivir. Mi profesión no me cansa, pero no me concede la posibilidad de hacer una vida normal.

El mayor problema cuando se rueda una película, es que se está obligado a vivir con la mente inmersa en un orden de ideas artificial, en un mundo que no es real. Aunque se trate de un mundo creado por mí, no deja de ser un mundo inventado, en el que no existen los problemas verdaderos, y en el que la resolución de los problemas auténticos está en función de una mejor realización de ese mundo ficticio que me he creado. La ficción, en definitiva, se convierte en el motor propulsor de las acciones que se han de realizar en la vida real. Y si a esta ficción se le dedican dieciocho horas al día, quiere decir que la persona real deja de tener un vida propia.

Esta es la razón por la que, instado a hablar del futuro, he hecho ciertas afirmaciones. Afirmaciones, nada más. Y no obstante, para mí, no se trata de cansancio, sino que soy consciente de encontrarme demasiado a menudo en un sitio

*«Azul»*

que no es el más apropiado para mí. Es como si ahora sintiese la necesidad de volver a la vida real, a la gente real, a los problemas reales que quedan por resolver, que han quedado completamente suspendidos en mi vida. En el espacio de los últimos 7 u 8 años he rodado 17 películas. Lo que quiere decir que durante 7-8 años he vivido para resolver los problemas de un mundo ficticio y he interrumpido todo lo demás. De todas formas, los problemas reales se siguen creando, porque son una consecuencia de la vida, una vida que tengo la sensación de haber abandonado.

*–¿Se refiere Vd. también a su vida en Polonia?*

–Oh, no. Yo nunca he abandonado Polonia, si bien es cierto que, por razones de trabajo, he pasado últimamente largos períodos en el extranjero. Siempre he vivido en Polonia, y sigo viviendo allí, y no tengo ninguna tentación de vivir en otra parte.

*–Hablemos de los problemas de este mundo ficticio que ha absorbido gran parte de los últimos años de su vida. ¿Cómo construye un personaje y qué relaciones crea entre el personaje creado por Vd. y el actor que debe interpretarlo?*

–En primer lugar, en el guión creo un personaje insertándolo en una serie de circunstancias que determinan la necesidad de tomar decisiones, de manifestar una personalidad propia. Llegados a este punto, trato de que tenga vida propia, de desarrollar los aspectos caracteriológicos de modo que emerja el mundo interior, que es lo único que me interesa contar. Entonces, se inicia una fase bastante ardua, la de la búsqueda de los actores apropiados. Un buen reparto es fundamental. Y entiendo por reparto a toda la *troupe*, a todos mis colaboradores, a los ayudantes, a los técnicos. Mi objetivo es encontrar actores cuya personalidad linde lo más posible con la del personaje que he creado. En la medida de mis posibilidades, intento resolver el problema antes incluso del inicio de las tomas. El verdadero trabajo consiste en guiar al actor hacia el personaje, en ponerlo en grado de expresar los rasgos de su personalidad comunes al personaje.

*–Y cuando ha elegido ya al actor, ¿qué libertad le deja en relación al personaje escrito?*

–Le doy la mayor libertad posible. Es más, le dejo una libertad absoluta para vivir su personaje, de apropiarse de sus costumbres, de su comportamiento y de contaminarlo con su mundo interior, antes que imitarlo con sus habilidades técnicas. Aunque todo esto sólo hasta el momento de rodar. En el momento del rodaje todo debe ser definitivo, establecido de una vez por todas, claro. El actor puede proponer todas las modificaciones que quiera en el guión y en los diálogos, cuando estamos buscando juntos el personaje, pero luego, no. Durante el rodaje quiero que se respete el modo en que he sintetizado esta experiencia común de búsqueda.

*–¿Es muy rígido su plan de rodaje?*

–Bastante, incluso cuando tengo necesidad de efectuar tomas diferentes de la misma escena, para tener más posibilidades en la fase de montaje. Para mí el montaje y el rodaje son un todo, no son momentos sucesivos. Participo lo más posible en el acabado de las tomas. Por esta razón monto el material rodado durante el día por la noche, o bien durante el sábado o domingo, al mismo tiempo que ruedo la película: para verificar rápidamente todas las variantes que permite el material rodado y proceder de acuerdo con la que elijo. A veces, después del montaje, me sucede que ruedo otra vez escenas que me habían parecido buenas, pero que vistas desde su posición efectiva en la película, dejan de serlo.

*–De modo que, por así decirlo, limita al máximo la denominada fase post-productiva. A este respecto, ¿cuál es su relación con la técnica cinematográfica y qué relación tiene con las nuevas tecnologías que están modificando sensiblemente el trabajo de post-producción de una película?*

–Con las nuevas tecnologías no tengo ninguna relación, y no pienso tenerla. Responden probablemente a las exigencias de las nuevas generaciones, no a las de la mía, y ciertamente no las tengo en cuenta. Todo lo que necesito para hacer una película es una cámara de 35 mm. y una película suficientemente sensible. Es una cuestión táctil. Me gusta poder tocar la película, mirarla al contraluz, sentir su consistencia. La digitalización es otro mundo, un mundo que no me interesa. La cinta magnética, como cualquier otra tecnología, es un medio, y en cuanto tal, para mí, no tiene ninguna importancia especial. Las nuevas tecnologías son más útiles, desde mi punto de vista, para la elaboración del sonido.

*–¿Y qué piensa del denominado cine interactivo?*

–¿Interactivo? Las películas siempre han sido un medio interactivo, todo el arte es interactivo. Sin interacción, ¿de qué sirve una película? Otra cuestión es, sin embargo, todo ese conjunto de atracciones por las que, especialmente en América, se utiliza un criterio estadístico, el de los botones que aprietan los espectadores para elegir el final de una película. Me pregunto qué sentido tiene el trabajo de un director si, para él, el desenlace puede variar según los gustos. Es como poner la película a la altura de una hamburguesa, de la hamburguesa favorita del público. Es un mundo que no me interesa, como tampoco la manipulación de la imagen en la post-producción. Por supuesto, yo no estoy en contra del uso de las nuevas tecnologías por parte de otros directores, pero personalmente no tengo intención de valerme del aporte de la manipulación de la imagen digital.

*–A propósito de otros directores, ¿cómo es el Kieslowski espectador de cine? ¿De qué directores se siente más próximo, cuáles le han inspirado más, le han tocado más emotivamente?*

–Soy un pésimo espectador de cine. No voy nunca al cine, por propia elección. Prefiero la lectura, me gusta mucho leer, dejarme impresionar por la forma escrita, que considero la más completa, la más refinada y universal, con mucho superior a la forma expresiva que yo he adoptado, la cinematográfica. La cámara es un medio mucho más burdo que la palabra escrita, porque penetra poco profundamente en el interior, y se alimenta fundamentalmente de lo que se ve. La literatura es infinitamente más sofisticada. Los libros, en definitiva, me gustan mucho más que las películas.

Es verdad, puedo decirle que la película *La strada* de Fellini es para mí una de las películas más importantes que se hayan hecho nunca, pero en general prefiero un buen libro. Por lo demás, no me gusta decir qué películas me han gustado más, porque el criterio comparativo siempre me ha parecido un poco como de competición deportiva, de juicio sobre quién es el más atléticamente excelente, y ésta no es mi perspectiva como espectador.

*–¿Existe una película que no haya llegado a realizar nunca?*

–Sí. Quería hacer una película sobre alguien que vuelve del otro mundo, del mundo de la muerte. Sobre el primer hombre que decide volver al mundo de los vivos después de estar muerto. Pero a pesar de haberme esforzado, y de haberlo pensado durante un año, no he logrado encontrar un motivo suficientemente convincente por el que dicha persona hubiera tenido que volver. Además, si Romeo no ha vuelto por Julieta, no veo que otro motivo mayor de amor podría empujar a nadie a volver del más allá.

*–¿Qué juicio tiene de sus películas? ¿Está satisfecho de lo que ha hecho?*

–No, no estoy especialmente satisfecho. Creo que he contado historias, no sólo porque éste es el oficio que he elegido, sino también por una necesidad irrefrenable de analizar mi vida: de este análisis ha nacido el análisis de mis personajes, reales o ficticios. Creo que no hay nada más. En lo que respecta a mis películas, en suma, debo decir con toda sinceridad una cosa: la vida me ha dado más de lo que me cabía esperar. Y más de lo que en realidad yo valgo.

Entrevista realizada en Perugia el 27 de Abril de 1995 con traducción simultánea de Marzenna Smolenska Mussi.

# El azar y la necesidad

## *Su vida y obra*

*Juliette Binoche en «Azul»*

# 1
# Infancia y juventud

La infancia de Krzysztof Kieslowski, nacido en Varsovia el 27 de Junio de 1941, en plena devastación bélica, transcurre al ritmo de los frecuentes desplazamientos de sus progenitores: su padre, ingeniero, estaba aquejado de una tuberculosis que le incapacitaba casi totalmente para el trabajo, por lo que se veía obligado a trasladarse de un sanatorio a otro del país. Su madre, empleada, no ganaba lo suficiente para mantener a Kieslowski y a su hermana menor, de modo que los dos niños pasaron largos y frecuentes períodos en los denominados *preventoria*, sanatorios gratuitos para niños con riesgo de contagio de tuberculosis, una especie de colonias permanentes para los hijos de las familias menos acomodadas. Eran trasladados a pequeños pueblecitos en la montaña, a poca distancia de los sanatorios, lejos de los núcleos urbanos, y de los problemas reales de la nueva Polonia, del estado socialista renacido de las cenizas del Tercer Reich.

En uno de estos pueblos, Sokolowsko, en la Baja Silesia, fue donde Kieslowski, casi un adolescente y sin dinero para la entrada, junto a un grupo de amigos empezó a «espiar» los espectáculos de cine itinerante desde los tejados de la Casa de Cultura local, más interesados en escalar que en lo poco que lograban atisbar en la pantalla. Sacaba buenas notas, pero el estudio no le entusiasmaba: acabado el primer ciclo, Kieslowski decide aprender un oficio e ingresa en la escuela profesional de bomberos, que abandona a los pocos meses, con la seria intención de volver a estudiar. Sus padres, por motivos económicos, le inscriben en la Escuela Superior de Técnicas Teatrales de Varsovia. Su tío, que preside el instituto, le posibilita la enseñanza y el alojamiento sin tener que pagar la mensualidad.

Poco tiempo después muere su padre de tuberculosis a los cuarenta y siete años, después de casi veinte años de enfermedad. Kieslowski tiene dieciséis años. En la Escuela de Técnicas Teatrales de Varsovia, donde se diploma en pintura escenográfica, nace muy pronto en él un gran amor al teatro. Un teatro, el polaco, a caballo entre los años cincuenta y sesenta, extraordinariamente lleno de fermentos, en el que Tadeusz Kantor es ya un sólido punto de referencia y Jerzy Grotowski, a través del trabajo de laboratorio de su grupo, primero en Opole y luego en Wroclaw, da vida a un notable teatro de vanguardia en el que, a través de la obra de los nuevos directores, empiezan a difundirse también, a pesar del *telón de acero*, las novedades de la vanguardia occidental: Ionesco, Beckett, Pinter.

Fascinado por este ambiente en el que trabajaban una multitud de jóvenes grupos de investigación, con sede estable y financiación gubernamental, Kieslowski decide, una vez abandonada la Escuela, convertirse en director teatral y frecuentar mientras tanto ese ambiente, incluso a costa de trabajar como ayudante de guardarropía y vestuario (de esta experiencia quedarán huellas autobiográficas en su película *El personal* de 1975). Según la legislación vigente en Polonia, para acceder a los cursos superiores de dirección teatral era necesario haber conseguido, primero, el diploma de licenciatura; por esta razón la elección del aspirante a director recae en aquel entonces en el Instituto que más se aproximaba temáticamente a la práctica de la dirección teatral: la célebre Escuela Superior de Cine de Lodz. Una vez más, subraya Kieslowski, una mera intervención del azar.

Kieslowski se presenta a los exámenes de admisión en la Escuela de Cine de Lodz, la escuela de cinematografía más importante de Polonia, notoriamente muy selectiva, y suspende el ingreso. Durante el curso obtiene un empleo en el Departamento de Cultura de Zolibòrz, un barrio de Varsovia, y escribe poesía a tiempo completo. El siguiente año, tras haber fracasado de nuevo en su ingreso en la Escuela de Lodz, decide convertirse en profesor de Historia del Arte y frecuenta la Escuela de Diseño de la Universidad de Varsovia, en primer lugar, para tener buenos motivos para pedir prórroga en el servicio militar. Pero tampoco la Escuela de Diseño le acaba por convencer. Así que, tras un curso, Kieslowski decide dejarla.

Llega el momento del alistamiento, después de haber solicitado en vano un destino *pacífico* en el ejército. Adelgaza más de veinte kilos y se presenta a la Comisión de Reclutamiento, dispuesto a todo con tal de no someterse a la disciplina militar, desvariando a posta. Resultado: le dan de baja al descubrir que padece una «esquizofrenia dúplex» que le causa una gravísima forma de abulia total.

Días más tarde, Kieslowski se presenta por tercera vez al examen de ingreso de la Escuela de Cine de Lodz. Con su habitual ironía, recuerda así el director aquellos días:

> En una ocasión, en uno de los exámenes precedentes, había llevado (a los examinadores) una película que había rodado en 8 mm. Terrible. Absolutamente terrible. Inmundicia pretenciosa. Si alguien me hubiese presentado algo del género, no lo hubiese aceptado jamás. Y, de hecho, no me aceptaron, naturalmente. Entonces escribí un cuento. Sí, creo que sí, creo que fue, cuando presenté el cuento, la vez que me aceptaron. No me acuerdo (...) Era, más bien, un muchacho *naïf* –en realidad, era un hombre, pues tenía veinte años–. Era un poco *naïf* y no muy brillante. (...) Me acuerdo que me preguntaron: «¿Cuáles son los medios de comunicación de masas?» Y yo respondí: «El tranvía, el autobús, el tren y... el avión». Dije lo del avión después de pensarlo un poco.

Estaba absolutamente convencido que ésa era la respuesta correcta, mientras que ellos debieron pensar con toda probabilidad que la pregunta era tan estúpida, que yo había querido responder sarcástica, no seriamente, ya que era un insulto para mi nivel cultural, y que responder de manera correcta y decir la radio o la televisión hubiese sido demasiado soso por mi parte, de modo que había respondido de manera irónica. Probablemente me admitieron por eso. Aunque yo creía de verdad que entre los medios de comunicación de masas estaba el avión (Danusia Stock, ed., *Kieslowski on Kieslowski*, Faber and Faber, London-Boston, 1993).

## 2

# La vida en una gota de agua: el documental social

Cuando Kieslowski ingresa en 1965 en la célebre Escuela de Lodz (donde se habían diplomado Wadja y Polanski), encuentra un ambiente especialmente rico en estímulos intelectuales y creatividad artística. Entre los alumnos de las clases superiores, se encontraban Jerzy Skolimowski y Krzysztof Zanussi. Y entre las personalidades más carismáticas del equipo académico está Kazimierz Karabasz, de treinta y cinco años, uno de los grandes creadores de aquel singular tipo de «documental social» que nació en la Polonia de los años sesenta como una exigencia crítica respecto a las monolíticas imágenes oficiales del régimen.

Muy pronto entró a formar parte del grupo de estudiantes *engagés* guiado por Karabasz, del que heredó la pasión por los documentales. Kieslowski rueda en Lodz como alumno-realizador tres breves ejercicios en blanco y negro, en los que ya se advierten los rasgos fundamentales de su poética posterior: *Tramwaj* (*El tranvía,* 1966), *Urzad* (*La oficina*, 1966), y *Koncert Zyczen* (*El concierto de los deseos*, 1967). *El tranvía*, primer cortometraje «con argumento» escrito por Kieslowski, se desarrolla en una única y breve situación: es una especie de pequeño poema visual en poco más de cinco minutos. La descomposición de la realidad en su esencia serial es el centro de la segunda práctica, *La oficina*, en la que Kieslowski revela ya su capacidad para escoger los elementos surrealistas y grotescos de la mentalidad burocrática. El tercero –último trabajo no profesional– es una película de ficción de 17 minutos: es *El concierto de los deseos*, precisamente.

> Un autobús lleno de chicos excitados se para en un prado próximo a un lago. Los muchachos empiezan a jugar al fútbol, a reír, a beber. De repente, la pelota cae lejos, detrás de unas zarzas. Uno de los chicos corre para recuperarla y descubre que detrás del matorral hay una pareja joven. El muchacho del balón se queda encantado mirando a la muchacha y sólo sale de su arrobamiento con el sonido del claxon del autobús: ha llegado la hora de volver a casa. El muchacho sube al vehículo y éste se pone en marcha.
>
> La pareja, mientras tanto, recoge sus cosas y se encamina a casa en una motocicleta. La muchacha se sienta en la parte posterior del asiento. A poco de adelantar al autobús, el equipaje se le cae a la carretera. El conductor del autobús para y lo recoge. Cuando los novios vuelven hacia atrás para recuperar el equipaje, el hombre no quiere dárselo a menos que la muchacha alegre al grupo con su presencia. La muchacha tiene un momento de duda similar a la del joven del balón, pero al final decide renunciar al equipaje y vuelve con su chico. Los muchachos del autobús miran desolados cómo la pareja se aleja en su motocicleta.

En la sutil trama de este cortometraje, la realidad está abordada de modo alusivo. Todo su sentido se condensa en el momento infinito de la duda, en la molestia de la elección obligada. La descripción de los sentimientos y de las relaciones psicológicas entre los personajes, si bien estilizada, está perfectamente ensamblada en el mecanismo estructural de la película, con sus recurrencias analógicas. La atención del director se dirige al desarrollo de los procesos interiores más que al percance. Esta atención, aunque expresada todavía muy ingenuamente, revela la rebeldía de Kieslowski ante la forma narrativa del argumento, que es sólo un pretexto para la expresión de otra cosa.

Precisamente la idea de la insuficiencia del relato como procedimiento inductivo de un sentido moral de la historia es la que empuja a Kieslowski, que contaba entonces veintisiete años, a tomar la dirección opuesta a la de la «ficción», es decir, la decisión, madurada durante su tercer año de Escuela, de dedicarse enteramente a la actividad documental.

El procedimiento *deductivo* del documental, ese acercamiento microscópico a la vida real tomando de ésta el «dramatismo», parece ofrecer a Kieslowski esa compenetración entre la objetividad de las imágenes y la subjetividad de la visión que constituye el punto de partida de su búsqueda personal. En vez de introducir una tesis sobre la realidad haciéndola «objetiva» (procedimiento típico de la cultura propagandista contra la que el joven Kieslowski lanza sus dardos), éste, por el contrario, pretende substraer a la realidad su presunta objetividad para demostrar su «ausencia de conclusiones, su simultáneo orden y caos» (*Dramaturgia rzeczywistosci*, extracto del trabajo de licenciatura de Kieslowski en Lodz, publicado en *Film na swiecie*, nº 388-389, 1992).

En este documental Kieslowski se esfuerza en fijar un *recuerdo* entre la realidad factual y la expresión *en imágenes* desde el modo individual de pensar la misma, de manera que confluyan en una *indefinibilidad* común, en una dirección contraria a la *correspondencia unívoca* que asimila la «ficción» con la propaganda. La utopía consiste en mostrar los acontecimientos en la única perspectiva verdadera aunque parcial, esa «irremediable singularidad» que Sartre definió como «el universal singular».

Kieslowski se asoma al cine, a finales de los años sesenta, cuando Wladislaw Gomulka ostentaba la secretaría del Partido Unitario de los Trabajadores Polacos. Gomulka había sido elegido en 1956, después del vigésimo Congreso del PCUS, siguiendo la política de renovación de Kruschev. Por tanto, la tendencia de su política cultural fue siempre la del denominado «deshielo». De hecho, el Partido garantizaba a las Escuelas de Cine y a los grupos de producción cinematográfica, una discreta autonomía de gestión, pero sobre todo, no se les exigía que sus obras fueran comerciales. Los autores gozaban de una cierta libertad en la elección de los temas de sus películas.

Gracias a esta política un tanto anómala dentro del sistema productivo, pudo desarrollarse, bajo la guía de las obras de Karabasz, ese género documental en el que también Kieslowski se inscribe: se trata, por lo demás, de cortometrajes con tema social y de actualidad, proyectados en los cines de estreno como complemento de largometrajes de ficción. El Estado pagaba a través de la WFD (Witwornia Filmow Dokumentalnych / Productora de Películas Documentales) los gastos de producción y efectuaba también, por consiguiente, la «supervisión» ideológica mediante la Oficina de Censura. No obstante, como subraya Kieslowski, la mayor parte de estas obras son extremadamente críticas en relación al modelo de vida socialista y las contradicciones que rodeaban la vida de los hombres comunes, sobre todo del proletariado urbano, poniendo de manifiesto el abismo cotidiano entre los principios del Estado y su actuación práctica.

> El período de la censura fue una época extraordinaria en algunos aspectos –afirmó Kieslowski en un seminario en Italia– porque nos obligaba a transmitir nuestra inquietud ideológica de un modo no convencional. La censura no tiene alma: la censura es una oficina estatal que sigue un reglamento conocido por todos. Cuanto más fuerte se hace la censura, más hábil se vuelve uno a la hora de burlarla: el problema no son los obstáculos, es la capacidad de superarlos. Para nosotros era mucho más interesante trabajar con la censura que sin ella. Me atrevería a decir que aguzaba nuestro talento y que in-

cluso la censura era el objetivo más profundo de nuestro trabajo. Hay, además, otro tipo de censura, que no tiene reglas escritas, una censura que sólo tiene reglas implícitas y amenazas: la producción privada, por ejemplo, la americana. De esta censura no se escapa nadie, no existe modo alguno de evitarla.

La oficina de la censura actuaba preventivamente no sólo sobre los temas de los documentales sino también sobre los guiones de los films de «ficción». Esto obligaba a utilizar un planteamiento simbólico que Kieslowski ha definido como «encontrar la vida en una gota de agua»: un acontecimiento minimalista, una «gota de agua» contiene en sí, en la misma proporción, los elementos de los que se compone el mar. Por tanto, no es una parte pequeña del mar, sino un «mar en pequeño». Así, la vida de la gente común reproduce la condición humana de una sociedad entera.

En 1968, siendo todavía estudiante, Kieslowski realiza en Lodz su primer documental profesional para la televisión polaca: *Zdjecie* (*La fotografía*), en 16 mm. y en blanco y negro.

La idea nace de una fotografía de 1945 que un día Karabasz había enseñado a Kieslowski. Dos niños, uno de cuatro años y el otro de seis, vestidos con harapos, armados con fusiles y con boinas del ejército polaco en la cabeza sonreían tímidamente a un objetivo en el patio de una casa de la calle Brzeska, en el barrio Praga de una Varsovia recién liberado por los soviéticos, mientras que en el resto de la ciudad los combates seguían su curso.

En poco más de media hora de duración, Kieslowski, delante de la cámara, sigue la pista a aquellos dos niños: vuelve al lugar, entrevista a los vecinos hasta que encuentra a una persona que los reconoce. Una vez enterado de sus nombres, el director se dirige al censo donde consigue, con cierta dificultad, dar con sus direcciones. Ya en sus casas, Kieslowski logra filmar con extraordinario rigor, primero, la conmoción de los dos hombres en el momento en que se reconocen en la fotografía; luego, su pudor frente a la vigilante presencia de la cámara.

Mientras tanto, se estaba produciendo una revolución cultural a la inversa, que culmina con la purga de los intelectuales judíos de los puestos de responsabilidad del país. Había sido promovida y dirigida por el ministro de defensa y jefe de los servicios secretos, el general Moczar. Esta revolución falseó en Polonia el significado del 68, que se había iniciado con las manifestaciones estudiantiles de apoyo a una especie de «primavera polaca», auspiciada por algunos de los más importantes intelectuales de la época. También la Escuela de Cinematografía de Lodz se vio afectada por este proceso, y muchos de sus profesores fueron obligados a abandonar su cátedra por ser judíos.

Para desembarazarse de las consiguientes protestas estudiantiles (en las que también participó Kieslowski), los hombres de Moczar instrumentalizaron en Lodz a los grupos más extremistas del movimiento y apoyaron la aparición de una nueva oleada de profesores y alumnos: los clásicos partidarios de la «imaginación al poder» y convencidos sustentadores del denominado cine experimental. Cuenta irónicamente Kieslowski:

> Durante horas debatían la película o ponían la cámara en un ángulo filmando lo que sucedía, o bien insertaban *grafittis* directamente en el celuloide y cosas por el estilo. El poder totalitario alienta siempre movimientos de este tipo con tal de que sean capaces de destruir a los restantes» (*Kieslowski on Kieslowski,* citado más arriba).

No sólo se ponía en tela de juicio totalmente, de manera más o menos consciente, la «vieja» forma cinematográfica, sino también aquellos valores sociales y de contenido de los que eran portadores, en nombre de una veleidosa pureza artística. Fue una pequeña contrarrevolución cultural, impregnada de una búsqueda formal de sabor proto-vanguardístico, capaz de atraer con su retórica juvenil las energías más anarcoides de los estudiantes y conducirlas hacia la intransigencia: esa misma intransigencia de que hacían gala los hombres del general Moczar respecto a la protesta de los intelectuales al acusarlos de sionistas y en cuya red cayó, en aquel entonces, gran parte de la opinión pública.

El Partido desmontó los grupos autónomos de producción cinematográfica que habían posibilitado el debut de la mayor parte de los nuevos directores, y estrechó todavía más el control sobre los entes de producción gubernamental. A pesar de todo, la generación de los «documentalistas», a la que pertenecía Kieslowski, había comenzado ya a trabajar «en la oficialidad» con la WFD.

En este período Kieslowski estudiaba su último año de carrera y vivía en Lodz con su mujer Marysia, con la que se acababa de casar, en un apartamento, en un ático que normalmente se utilizaba como lavandería. La casa, dividida en dos, la compartía con su colega Andrzej Titkow. En medio de grandes dificultades económicas, el realizador escribe su trabajo de licenciatura, en el que interviene como tutor Karabasz: el resultado es un documental en blanco y negro de diecisiete minutos, producido por la WFD, cuyo título es *La ciudad de Lodz* (*Z miasta Lodzi*).

*Mutatis mutandis*, es una película que recuerda a *À propos de Nice* de Vigo, cuyo tema es el proletariado polaco. Pero mientras que en las imágenes de Vigo se contaba con sarcasmo la despreocupada inmovilidad de la alta burguesía, en la costa turística más en boga de la época y sintetizada en las feroces imágenes del carnaval, en las imágenes de Kieslowski, el humilde fervor de la vida de los ciudadanos de Lodz se vuelve objeto de una divertida y enamorada empatía, sintetizada en la descompuesta orquesta de baile. No hay compasión ni tristeza en esta pobreza siempre al borde mismo del abismo de la miseria, si acaso una divertida participación en ese vocerío inútil, una forma de solidaridad instintiva del realizador con las espontáneas opiniones de las obreras de la fábrica, y el gusto por la poesía de la vida, más allá de las condiciones sociales, como demuestran las bellísimas imágenes –en profundidad de campo– de los niños que juegan y que suple las carencias reales con la fantasía.

En 1969 Kieslowski, recién diplomado, rueda de forma anónima para una cooperativa cinematográfica de Varsovia, algunos *spots* publicitarios de los que ya no se tiene rastro. Uno de ellos trata de una cooperativa de relojeros de Lublino; otro, sobre un taller de pieles. En 1970 llega finalmente su admisión en la WFD en calidad de «ayudante de dirección»: era una cómoda categoría que permitía contratar a directores profesionales con un acuerdo económico inferior al sindical.

En Varsovia operaban tres empresas de producción cinematográfica: la televisión, la WFD y la Czolowka, especializada en documentales y en películas de tema militar. Antes de empezar a trabajar para la WFD, Kieslowski realiza para Czolowka un documental en blanco y negro, en dieciséis milímetros, con el título *Bylem zolnierzem* (*Fui soldado*). Sin pretensiones de homenaje, la película recoge en una especie de contrapunto visual los recuerdos, las impresiones, las nostalgias, los deseos y los sueños de dos ex-combatientes del ejército polaco que habían perdido la vista durante la Segunda Guerra Mundial. A pesar del argumento, la impresión que causaba era todo menos piadosa.

El siguiente documental rodado en 1969, listo en 1970 y proyectado por primera vez al año siguiente, es *Fabrika* (*La fábrica*), el primer cortometraje de Kieslowski producido por la WFD. La razón del retraso en la difusión de la película fue su argumento eminentemente político: mediante un montaje alterno más bien cerrado, se enlazan las imágenes de un día de trabajo de los obreros de la fábrica metalúrgica Ursus de Varsovia, con las de una convulsa reunión del consejo de dirección de la misma, en el que la discusión en el orden del día es el *déficit* de la empresa y la consiguiente imposibilidad de «redistribuir los beneficios»: en otros términos, de pagar a

*«Azul»*

los obreros. El motivo principal de la crisis es lo obsoleto del utillaje, cuya sustitución se retrasa por obstáculos burocráticos (licencias, entregas, reuniones de los distintos consejos, etc.). La acusación es clara y fuerte, aunque nunca se llegue a formular explícitamente.

Podría parecer extraño, pero uno de los rasgos distintivos de los documentales del primer Kieslowski es que versan principalmente sobre el proletariado industrial, un tema muy poco tratado en aquellos tiempos a consecuencia del férreo control ejercido por la Oficina de Censura. Por otra parte, la nueva clase emergente poco tenía que ver ya con la vieja idea del proletariado. El nuevo tema social (también cinematográfico) de la vida socialista era mucho más complejo e indefinible, si bien cercano al que en el «bloque capitalista» se definía como *inteligentsia* burguesa, tanto en las ambiciones como en el estilo de vida. Buscar la verdad de la vida (lema propulsor de la poética del Kieslowski documentalista) sometiendo a examen el antiguo y ya retórico «tema colectivo», significaba para Kieslowski trabajar por situarlo dentro de los límites de una no negada dimensión de clase, pero de una clase conscientemente compuesta por individuos, con sus diferentes exigencias y sensibilidades, que eran ante todo inalienablemente ellos mismos.

En cierto sentido, esto significaba distanciarse tanto de las tesis del Partido, como de las de la oposición que se estaba formando en aquellos años y que proponía un modelo total de sociedad calcado del modelo occidental, alternativo al Partido Unico.

Desde esta perspectiva política aislada, Kieslowski realiza, junto a Tomasz Zygadlo, Wojciech Wisnieswski y otros, la película con la que darán inicio sus peripecias con la «comisión gubernamental»: *Robotnicy '71: nic o nas bez nas* (*Los obreros: nada para nosotros sin nosotros*).

Este largo documental, de casi 50 minutos, en blanco y negro, rodado durante las huelgas que estallaron en las canteras Lenin de Danzig en Diciembre de 1970, con ocasión de la entrada en vigor del nuevo régimen fiscal adoptado por Gomulka, es quizás la película más explícitamente política rodada por Kieslowski. La idea subyacente a la parte titulada «Las cabezas» se anticipa en algunos años a la idea de *Gadajace Glowy* (en *Cabezas parlantes*), mientras que el contrapunto entre las convulsas reuniones de los consejos de fábrica y las silenciosas imágenes de las manos, en la parte que lleva por título «Las manos» retoma el esquema de *Fabrika*, poniendo de relieve la complejidad de los problemas de la toma democrática de decisiones de los obreros y el mudo e inmutable testimonio de su trabajo, su verdadera identidad, la huella de la fábrica sobre sus manos.

Las ambiciones de renovación de las «cabezas» obreras, concretas y decididas, muy alejadas de los reafirmantes eslóganes del Partido, hicieron sonar rápidamente los timbres de alarma de la Censura. En la fase de montaje, la película fue mutilada con numerosos cortes. Pero un episodio todavía más grave modificó sensiblemente la actitud de Kieslowski respecto a su «búsqueda de la verdad». Durante el montaje, la policía se apropió de los rollos correspondientes a los desórdenes de Danzig de 1970, para devolverlos al día siguiente. Kieslowski se transformó a su pesar en delator. La policía tuvo ocasión de examinar en la moviola incluso aquellas imágenes que no estaban destinadas a mostrarse, muy comprometidas para algunos de los obreros entrevistados. Al final, *Robotnicy '71* fue retirado de la circulación, y mostrado semiclandestinamente en 1972 en circuitos de distribución alternativa. Sólo años más tarde fue emitido por televisión, sin especificar el nombre de los directores, con un título cambiado: *Los amos* (*Gospodarze*).

En 1972 Kieslowski rueda dos «películas por encargo», producidas con fines publicitarios (si así cabe llamarlos) por las minas de cobre de Lubin para la WFD: se trata de dos cortometrajes con idéntico argumento, la vida de los mineros. La primera, *Miedzy Wroclawiem a Zielona Gora* (*Entre Wroclaw y Zielona Gora*), describe breves retazos de la vida de un joven obrero de las minas, narrado en primera persona mediante la lectura de una carta; la segunda, *Podstawy BHP w kopalni miedzi* (*Las normas de seguridad y de higiene en las minas de cobre*), es una divagación sobre la vida de los trabajadores de la mina. Se trata de las primeras películas rodadas enteramente en color por Kieslowski ese mismo año.

Kieslowski recupera su ironía surrealista con la factura de esta pequeña joya (poco más de diez minutos) en blanco y negro, una singular sinfonía sobre la serialidad social de la muerte y de la vida que tiene como título *Refren* (*El refrán*): el drama que contrapone la inmediata reducción del número de pedidos, ubicaciones topográficas y otras clasificaciones burocráticas similares en los difuntos al drama interior vivido por los familiares, es orquestado por Kieslowski como un pequeño concierto dentro de una empresa (estatal) de pompas fúnebres, cuyos monocordes empleados son los únicos rostros humanos que se nos permite ver durante la película, rostros embrutecidos por el mecanismo de la repetición como obscenos metrónomos.

El anonimato de los clientes, de los que advertimos sólo las voces que reconstruyen con evidente emoción los pormenores de sus allegados, se enlaza con el de la multitud de viandantes que pasan por delante de las ventanas: todos potencialmente usuarios de los «servicios» de la empresa. Una imagen estática cierra retrospectiva y «cíclicamente» la película. En la guardería del departamento de ginecología de un hospital, sobre las piernas de los recién nacidos se aplican las cintas sobre las que se escribe el número de nacimiento: con la asignación de este número la vida se sustrae a la entropía prenatal y se convierte irremediablemente en un *dato* social. El fenómeno del nacimiento, como el de la muerte, se reduce a la normalidad de un acto administrativo. Estas vidas cargadas de futuro, identificadas por su numerito, están listas para ser otros tantos acordes sin nombre del paradójico estribillo de esta pequeña sonata burocrática de la existencia.

## 3

# Los años de experimentación: el docudrama

El comienzo de los años setenta es para Kieslowski, por una parte, un período de búsqueda de autonomía productiva; por otra, el momento de máxima exploración en el terreno teórico perfilado con sus propias ideas experimentales sobre «la dramaturgia de la realidad». Tras el fracaso del proyecto de fundar una sociedad de producción independiente junto a los realizadores de documentales Jurga y Wojciechowski, en 1972 el director entra a formar parte del grupo de producción independiente Tor (Vía), dirigido por Krzysztof Zanussi.

El acontecimiento señala un cambio de dirección en su trayectoria artística porque, gracias a este grupo, Kieslowski tendrá la oportunidad de abordar gradualmente la otra cara de su programática «dramaturgia de la realidad»: esa vuelta a la renovación de la narración, a la experimentación de nuevos módulos en las películas de ficción.

Si hasta *Refren* había focalizado su atención en el proletariado y había compuesto un fresco de la época, después de las intervenciones de la censura y de la policía en *Robotnicy '71*, Kieslowski da un giro copernicano a su praxis cinematográfica. La tarea primordial del realizador será, a partir de entonces, recuperar del hombre social sin rostro, descrito en *Refren*, lo más intangiblemente personal que le queda: sus sentimientos, sus emociones. Kieslowski pasa así del fresco al retrato, aproxima la cámara a la vida de las personas, instándoles a hablar de sí mismas, internándose con ellas en la búsqueda de su verdad personal.

Mas los cambios no se limitan sólo a los contenidos. Con una mayor fractura en el plano formal, Kieslowski intenta romper las barreras entre documental y ficción, experimentando con el *docudrama*, en el que algunos de los elementos de una historia real están bajo el control directo del cineasta. La razón de esta elección es doble. Por una parte, la instancia ética: el hecho de prever los acontecimientos como si se tratase de una película de ficción confiere mayor responsabilidad al director y menor a los protagonistas individuales, situándoles en un plano en el que se vuelven meros actores de su propia vida. Por otra parte, la instancia estética: la llave de acceso de Kieslowski a la película de ficción experimental es la reconstrucción del interior de los personajes mediante la constelación de los acontecimientos «exteriores» sobre los que se basa el docudrama. Su objetivo es una forma narrativa dialéctica, no reducible a la unicidad de un drama de argumento.

En 1973 Kieslowski da a su producción el primer vuelco en esa dirección, realizando, con pocos meses de distancia, su primer docudrama en color (*Murarz* / *El albañil*) y su primer cortometraje profesional de ficción producido por la televisión polaca (*Przejscie podziemne* / *El paso subterráneo*).

> La parábola de la desilusión a través del recuerdo es el tema de *El albañil*, la historia de Jozes Malesa, un albañil de 45 años, de Varsovia, ex-miembro del Partido, que ha decidido renunciar a su carrera para retirarse a la vida privada después de los acontecimientos que siguieron a la invasión soviética de Hungría en 1956. El perío-

do de la guerra y de la resistencia, las esperanzas y las ilusiones adolescentes –compartidas con la mujer que se convertirá en su esposa– dan paso lentamente a las tesis y eslóganes del Partido. Este itinerario es recorrido por la pacata voz en *off* de Jozes, mientras asistimos, en tiempo real, a escenas de vida cotidiana en familia. Sucesivamente, los recuerdos políticos se asocian a las imágenes del largo seguimiento de un hombre que atraviesa a pie y en tranvía la ciudad para dirigirse a las celebraciones del Primero de Mayo.

Joznes se lamenta de la gradual contaminación de la idea comunista con la mentalidad de poder copiada del modelo occidental, a la que hacen el juego la moda *hooligan* de los jóvenes rebeldes, y la difusión de la Coca-Cola, odiado símbolo de la omnipotencia del capital.

La utopía cae a pedazos bajo los golpes de las pequeñas (in)certidumbres cotidianas, contada con las imágenes, veteadas por un sutil surrealismo, de un viejo militante del Partido que camina por la calle con una enorme rosa de papel amarillo entre las manos, epifanía improvisada, objetivo correlativo que fija la sensación de fragilidad a la que aluden las palabras en *off*.

Finalmente, mientras lo vemos reunirse con sus compañeros en las celebraciones, Jozes habla del derrumbamiento de su política utópica: transformado de activista del Partido en chupatintas de una sección periférica, ha decidido repentinamente volver atrás, refugiarse en sí mismo, en el mundo de los afectos, en su antiguo trabajo. Desfilan en silencio, vistas a vuelo de pájaro desde los tejados de Varsovia, casas y calles que Jozes conoce bien, ya que ha participado en su construcción por su trabajo de albañil. Los colores de la obra, el olor de la cal, esos ladrillos que con sus manos ha colocado entre otros ladrillos en las paredes de los edificios que ahora reconoce vagamente al pasar. Este hombre ha vuelto del revés todo el sentido de su utopía: construir para los demás –para los que vendrán– algo concreto, mejorar la vida con gestos anónimos y sin retórica.

Debutar como director de una película de ficción a comienzos de los años sesenta en Polonia no debía ser una empresa fácil. Una oficina del Ministerio de las Artes estaba destinada a la tarea específica de evaluar, a partir del currículum del aspirante, si éste estaba suficientemente cualificado para asumir de lleno las responsabilidades del proyecto, que consistían ante todo en ajustarse a los costos previstos en el proyecto a presentar al Ministerio de Hacienda.

*Przejscie Podziemne,* escrita con el guionista y dramaturgo Ireneusz Iredynski a partir de un tema de Kieslowski, es una película enteramente construida sobre la unidad de espacio y tiempo: su sutil y fulgurante argumento se desarrolla en una sola noche y en un gran subterráneo de nueva construcción en el centro de Varsovia. Rodada en blanco y negro, con una pequeña cámara al hombro (con rollos sin sonido de cuatro minutos cada uno), la película revela también el gusto impresionista del realizador de documentales, su amor por la observación de los fenómenos imprevistos y fugaces que perfilan la historia contada (escenas de vida en el subterráneo, el tráfico automovilístico que fluye y señala el paso del tiempo).

Con una forma narrativa a intervalos –que recuerda la experimentación contemporánea de la *nouvelle vague* y en especial de Godard, pero también las gélidas relaciones humanas del primerísimo y autoproducido Fassbinder– Kieslowski introduce en su película muchas escenas improvisadas que revelan la labilidad de la situación. Las escenas dialogadas están dirigidas de forma que dejen al actor muchísimo margen interpretativo (en el límite de la pura improvisación, por ejemplo, como el Cassavetes de *Faces*) y borren (voluntariamente) la exigua huella del guión previo.

En la época del «*New Deal*» polaco y de valores prácticos y consumistas propugnados por el gobierno reformista del primer ministro Gierek, en esta atmósfera de bienestar artificial y de un inmotivado mito del éxito, la perplejidad ante la ausencia de verdades firmes, característica de Kieslowski, la convierte en una voz disonante: una mirada perdida e interrogante en búsqueda de un sentido que debe encontrarse en otra parte, en las experiencias más extremas, más fuertes y básicas de la vida, en aquellas condiciones que, por sí mismas, arrojan luz sobre el sentido del vacío determinado por lo efímero de la Historia.

En esta línea de búsqueda, estrechamente ligada a una experiencia propia del mundo, se pueden situar los dos documentales siguientes, realizados en 1974: *Przeswietlenie (La radiografía)* y *Pierwsza milosc (El primer amor)*.

*La radiografía* es una especie de tributo a la figura de su padre. Rodada en el sanatorio en el que murió de tuberculosis, la película es una breve, casi susurrada investigación que, como parece apuntar el título, quiere penetra más allá del aspecto exterior de los cuerpos, hacia aquello que metafóricamente, se ha desarrollado dentro de los enfermos junto a la enfermedad. Una tentativa póstuma de comprensión, un diálogo imposible, por persona interpuesta, con el ya lejano e impronunciable sufrimiento paterno.

Toda la película está construida sobre el acercamiento de los dos males invisibles que se desarrollan en el cuerpo de estos hombres, sobre el sentido de apego a la vida de aquellos que ven alejarse cada vez más la posibilidad de una existencia normal, y que viven la disociación entre la conciencia adulta de estar minados por el cambio irreversible de la enfermedad y la infantil e ilógica esperanza de que todo se puede pasar.

Kieslowski, en *La radiografía*, trata de filmar la visibilidad de la muerte, su naturaleza vista en ese intervalo abisal por el que vaga la conciencia del que está obligado a aceptar la idea, repulsiva para la razón, del retorno de uno mismo a la nada.

Junto a la experiencia traumática y fundamental de la muerte, Kieslowski aborda en ese mismo año la experiencia igualmente extraordinaria del nacimiento. El ser improvisado de la vida, su silencioso crecer y modificarse con la promesa de su propia presencia y todo lo que vive alrededor, es el núcleo temático de *El primer amor*, película rodada en 16 milímetros para la televisión polaca, es quizás la obra en que Kieslowski utiliza el género del docudrama de forma más extremosa, donde la realidad inmediata del nacimiento y la realidad condicionada por la intervención del realizador dejan de tener un límite preciso. La idea de Kieslowski es que la verdad es algo más que lo que sucede, algo más de lo que se puede deducir de una simple observación –por más que ésta sea atenta– de los acontecimientos en el tiempo.

En *El primer amor* no es la multitud de episodios minimalistas, inevitablemente condicionados por la constante presencia del equipo de rodaje (manifiesta, entre otras cosas, por la visibilidad en campo de los micrófonos y por la ausencia de cortes de montaje internos a las escenas), la que proporciona «verdad» a la película. Eliminando la falsa inmediatez del *objetivo indiscreto*, recurso que siempre detestó, Kieslowski organiza durante aproximadamente un año las tomas de todas las situaciones que los dos protagonistas han debido afrontar dado su estado de necesidad. Se insinúa con paciencia entre los acontecimientos para coger por sorpresa, en una accidentada serie de apuntes visuales, la emocionante plenitud de sus reacciones y alcanzar en el montaje todos los momentos de la vida interior que emergen más allá de la superficialidad de los hechos.

La idea sobre la que se fundamenta la película es simple: rehacer día a día la vida de Romek y Jadzia, dos adolescentes de Varsovia, a los que coge de sorpresa un embarazo, con el que deciden seguir adelante a toda costa. En 30 minutos, Kieslowski diseña la síntesis de un año de su vida, seis meses de embarazo en medio de innumerables avatares económicos, el rechazo de la sociedad bienpensante, el afán inútil del muchacho por conseguir un trabajo y hacerse asignar una casa por el ente estatal de viviendas populares, hasta la filmación de la boda y del parto en el hospital, de su hija Ewa, fruto de ese *Primer amor*.

El hilo conductor es la progresiva modificación de la intimidad afectiva entre Romek y Jadzia, el tejido de sutiles conexiones que afloran entre una palabra y otra, entre una mirada y otra, que se funden en un todo con la inminencia de esa vida desconocida que Jadzia lleva dentro de sí. La situación de los dos adolescentes, para el director, es tan fuerte y tan *dramática* en sí misma que en ella reside el sentido pleno de la película:

> La idea es que la masa fermente. Se pone la masa en un horno y crece por su cuenta incluso cuando no haces nada para que así suceda. En este caso se trataba de la idea del vientre de una mujer que, en un momento determinado, ha quedado encinta y nosotros observamos cómo crece (*Kieslowski on Kieslowski*, citado más arriba).

Al margen del inesperado éxito televisivo de *El primer amor*, Kieslowski había intentado el «non plus ultra» del límite cronológico en las tomas de una película: empresa audaz, imaginable quizás únicamente en un sistema de financiación pública y a fondo perdido como el polaco. El director consiguió, de hecho, que la televisión polaca le aprobase un proyecto de filmación de tiempo indefinido, que tendría que haber culminado la antigua ambición de filmar la vida en su transcurso real. El nombre del proyecto, el mismo del de la hija de Romek y Jadzia, era *Ewa-Ewunia* (literalmente, *Eva-Evita*). Consistía en contar la vida de la niña desde el momento de su nacimiento hasta que diera a luz a su primer hijo: un excitante y descomunal juego con el azar, con lo desconocido, con el futuro, con la incondicionalidad de la vida. Pero, tras las primeras tomas, el director descubrió que la realidad poco a poco le falsificaba el proyecto. En los cuatro años de rodaje, de hecho, Romek y Jadzia habían empezado a comportarse como intérpretes de la película de su vida, de la que Kieslowski se había convertido involuntariamente en director. Justo lo contrario de lo que éste pretendía y contra lo que luchaba en vano: convertirse en autor.

La delicada transición que representa *El primer amor* y el fracaso del proyecto *Ewa-Ewunia* constituyen el primer paso de Kieslowski hacia el cine de ficción. Es el momento de dar definitivamente el salto. De la observación directa de la realidad, pasará al método de laboratorio, el mismo utilizado por los físicos nucleares: recrear en una estructura construida a tal propósito las condiciones ideales por las que las partículas de vida puedan mostrar su *procesualidad* más allá de su consistencia *transitoria* que es, en definitiva, la *única verdad de la existencia.*

# 4

# Anatomía del poder: desde *El personal* hasta *La cicatriz*

*Personnel* (*El personal*), filmado en 16 mm. para la televisión polaca en 1975, nace sobre el papel como un paso intermedio en ese camino obligado hacia el largometraje al cual estaban obligados los directores considerados principiantes, camino emprendido por Kieslowski con *El paso subterráneo.* Pero durante la elaboración, el mediometraje previsto asume dimensiones cada vez mayores, hasta convertirse en un gran experimento sobre *los confines de la narrativa* que sobrepasaba los límites del telefilm, pero que todavía ni sabe ni quiere ser canónicamente una película de ficción.

Kieslowski no está todavía convencido de que el camino a seguir sea el de la narración, y alimenta respecto a la obra de fantasía una especie de sacra desconfianza que le acompañará durante todo el curso de su historia como director. *El personal* está inspirado en el recuerdo de un dato autobiográfico: la figura del joven protagonista, el sastre teatral Romek (interpretado por el entonces estudiante de dirección, y después afamado director Juliusz Machulski), se parece a la del joven recién diplomado como escenógrafo: Kieslowski, ayudante de guardarropía del Teatro Contemporáneo (Teatr

Wspòlczesny) de Varsovia, que a fuerza de estar en estrecho contacto con el mundo que sueña como suyo, en contacto con los actores que ama, es feliz de «repasarles los pantalones, lavarles los calcetines y cosas por el estilo» (*Kieslowski on Kieslowski,* arriba citado).

Con *Personnel* nos encontramos, estilísticamente, frente a una obra suspendida entre la fuerza de las imágenes del Kieslowski posterior y esa inmediatez del registro de la entrevista y de todas las formas inmediatas y anti-interpretativas de expresión utilizadas por el director para la dirección de sus docudramas. No obstante, el paso adelante respecto a la «primera prueba» como director (*El paso subterráneo*) es evidente: ya no se trata de mostrar lo abstracto del mundo, sino un microcosmos completamente perfecto en sí, con sus leyes, sus jerarquías, su falsedad y su ingenuidad que se convierte en el protagonista enorme y fragmentado de la película, un microcosmos que explota en mil pedazos como si fuera una *foto fija* puesta repentinamente en movimiento.

Y más aún, se da un viraje también en el ámbito de la dirección de los actores: en *El personal* Kieslowski recupera la técnica de la estimulación y esa espera de lo que va a suceder con la que se había aventurado en *El primer amor*.

> El joven sastre Romek Januchta (Juliusz Machulski) entra a formar parte del «personal» técnico del Teatro de la Opera de Wroclaw, con todo el entusiasmo que le proporciona su edad. Romek se mira, con admiración y emoción, en un enorme espejo, un poco antes de entrar en el mundo de sus sueños. Pero la realidad del teatro con la que se encuentra resulta, desde el principio, clasista y prosaica: un conserje le echa un jarro de agua fría nada más entrar, impidiéndole el acceso por *la entrada de los artistas* (si bien Romek *se siente*, a todos los efectos, un *artista*), enviándole a la miserable escalera de servicio reservada al personal técnico, significando ese «técnico» algo despreciable, como un pecado original que excluye de la gran ceremonia del arte que se desarrolla al otro lado de la escalera prohibida.

Pero la realidad de los sacerdotes del rito, de los artistas consagrados no tarda en revelarse en una miríada de pequeños episodios vistos o narrados detrás de los bastidores de una desconchada iglesia de provincias, en la que se oficia neuróticamente un rito cada vez más estático y hueco, frente a una triste y medio semivacía platea de aficionados, inducidos a asistir, más por piedad que por fe, en el rito. Por lo demás, las quejas sobre el tratamiento económico por parte de los propios artistas, su absurda condición constitucional de precariedad, el recomenzar cada vez desde el principio enfrentándose con los ensayos, las esperas, el juicio del público, les sitúa en una posición de delirio de grandeza momentáneo, oscilante con el *spleen* de decadencia que sobrepasa incluso las condiciones de para-artisticidad de los técnicos.

A los ojos de Romek, los verdaderos protagonistas del conflicto permanente entre artistas y técnicos son dos «grandes viejos» de una y de la otra estirpe: por una parte, el actor Andrzej, encarnación de la afectada superioridad de la casta de los «artistas»; por otra, el viejo sastre Sowa, el único que se arroga el derecho de decir que «el emperador está desnudo» y que el teatro compuesto por actores como Andrzej no es más que un mediocre alarde de megalomanías de pacotilla, en donde predominan antagonismos ridículos, individualistas, anti-artísticos.

La «pureza» del esfuerzo del muchacho es truncada de improviso por el director del teatro, que, cómplice de sus ambiciones de entrar a formar parte «como miembro activo del personal», le pide que suscriba una carta delatora, en la que debe acusar de prevaricación y abuso de poder precisamente a su maestro espiritual, al viejo sastre Sowa, culpable de instigar a la insubordinación al personal del teatro.

La película termina en ese preciso momento de vacilación, cuando Romek duda sobre si acusar a Sowa o disculparle. Aunque la lealtad de Romek deja presagiar su rechazo a firmar la carta, todo se detiene ante esa decisión, el dilema de entrar a formar parte de los que se integran a costa de todo, o de los que pagan en su pellejo su toma de posición en relación a la ceguera del poder.

Por vez primera en su cine, Kieslowski –en *El personal*– enfoca la cámara hacia sí mismo y hacia sus recuerdos, pero lo hace negándose a reconstruirlos a su propia imagen y semejanza en un plató. Por el contrario, vivifica los recuerdos actualizándolos, sumergiéndose en su pasado personal (como ya había hecho respecto a la relación con su padre en *La radiografía*), metiéndose dentro de una *realidad documentable*, viva y presente como la de la Opera de Wroclaw. Y también en este caso, como en los documentales, el discurso desde arriba del autor queda fuera del horizonte de la película, para dejar espacio a las contradicciones de las que se compone la realidad, y de la que la vacilación final de Romek es su reflejo.

Lo irresoluble de lo real se concreta en un importantísimo *topos estilístico* de Kieslowski, utilizado aquí por primera vez: el *final suspendido*. Lo que diferencia la realidad de la ficción, de hecho, es la conclusión de sí misma de esta última, es su disolución, el antiguo problema dramatúrgico del final que hace a la ficción siempre inactual, pasada, y por eso mismo inenarrable. Es aquí donde el director experimenta la especificidad de su obra cinematográfica.

En la historia de *El personal* se expone, a través de la metáfora del teatro como espejo de la vida, el conflicto entre la rendición a la realidad y la necesidad de una utopía. Pero, ¿qué utopía mueve a Romek? ¿La de las ilusiones de Andrzej o la libertad moral, la objetividad de Sowa? El teatro de por sí es un mundo en el que *la ficción se hace realidad*. Pero, llevando al extremo la utopía, el teatro se convierte en el lugar simbólico en el que la misma realidad se trasforma en ficción, interpretación permanente de un rol fantasma, vaciado de toda verdad.

Contra esta *rendición a nosotros mismos* se alza la simplicidad de Sowa, en su incurable insatisfacción. Porque el Teatro, con «T» mayúscula, como toda institución, es también una pirámide en la que rigen crueles jerarquías que no pueden ponerse en discusión so pena de verse expulsado por insubordinación del *ghetto* dorado. Pero, aunque sea injusto, el Teatro es también eso, y hay que enfrentarse a ello para cambiar.

El juego de la estimulación de la realidad prosigue asimismo en uno de los más lúcidos docudramas de Kieslowski, realizado también en 1975 en blanco y negro, *Zyciorys* (*Curriculum vitae*). La película nació por iniciativa del núcleo más reformista del Partido Unificado Obrero Polaco, que confiando a un director político «externo» la tarea de realizar un documental sobre la vida «interna» del partido, se proponía suministrar una imagen que no ensalzase el trabajo cotidiano de los activistas.

Al no poder filmar una reunión del *Politburó*, Kieslowski se decide a filmar la reunión de una de esas células locales denominadas Comisiones de Control del Partido, a las que se les delegaba la tarea de examinar la conducta de cada miembro para luego extraer conclusiones que podían ir, desde el encomio hasta la reconvención y la expulsión. Pero en vez de fijarse en personas obtusas y fácilmente atacables, Kieslowski eligió una de las comisiones más abiertas y liberales, la del barrio Sròdmiescie de Varsovia.

La idea de partida era que la comisión examinara a un hombre mal visto por el partido, para mostrar lo absurdo de su juicio. Para no destruir públicamente la imagen de un hombre, Kieslowski realizó junto a su ayudante Krysztof Wierzbicki el *curriculum vitae* de un fantasmal Antoni Gralak, reconstruyendo artificialmente toda la documentación, desde las delaciones de sus compañeros de partido hasta los certificados personales, desde las notas de encomio sobre su trabajo, hasta algunas «comprometidas» hojas de puño y letra para después someterlas al examen de la comisión de Srodmiescie, con la convicción que «una comisión no examina la historia de una vida, sino los papeles» (Entrevista de Malgorzata Furdal, en *Kieslowski*, libro citado más arriba).

Las imágenes del examen de Gralak, filmadas en sólo seis horas de rodaje en un blanco y negro de tonos muy contrastados, se alternan con un montaje encerrado en el duro silencio de su espera, fuera, en la sala. Mientras los miembros de la comisión desgranan las acusaciones de huelga no autorizada y deserción de trabajo, Gralak fuma, mira por la ventana, calla. Después, la entrada. La luz de las lámparas bajas y la habitación en penumbra emanan el tufillo a interrogatorio.

Gralak reconstruye su propia vida, habla de la dureza del trabajo en las minas, de la dispensa obtenida por problemas de claustrofobia en las galerías. Aquí surgen las primeras dudas sobre su sinceridad. El haberse casado por la Iglesia, las acusaciones de sedición por las huelgas no autorizadas en la fábrica, la denuncia de los propios trabajadores, la sospecha de actividades contrarias a los intereses del partido. Y además, el profundo pesimismo con el que Gralak declara no haber pedido ninguna rehabilitación ya que no alimenta ninguna esperanza de ser ayudado.

Gralak admite haber cometido errores conscientemente, haber primado la amistad, el amor, las relaciones personales. Pero hace contra-acusaciones diciendo que la dirección de la fábrica especula con el trabajo negro, siembra un clima de terror y delación, y hace imposible la vida a quien no está de acuerdo.

La reunión se suspende con la tautología del secretario que acusa a Gralak de demagogia: «Vd. dice que la gente desea cambios, pero nadie tiene el valor de hablar. Nadie habla, entonces ¿cómo sabe Vd. que quieren cambiar?»

Gralak espera el veredicto. La música angustiosa de los tambores rompe el silencio. Después se cumple el viaje hacia la infancia del imputado, a través de las fotografías que reproducen al actor-ingeniero en todos los momentos de su vida, hasta el nacimiento. El veredicto, por supuesto, no se pronunciará jamás.

Esta película tuvo el efecto de dividir al Partido. Para quienes no apreciaban la sinceridad, *Curriculum vitae*, al acusar de alguna manera al «compañero Gralak» de incapacidad política, se convierte en una película-eslogan sobre la necesidad de cambios pero sin ofrecer ninguna propuesta concreta. Y tenían razón. Kieslowski sigue negándose a tomar una posición neta que erradicase las contradicciones transformándolas en verdades baratas.

Ninguna presunta objetividad preside la realización de las tres películas rodadas por Kieslowski en 1976. La primera, una de ficción, cuyo protagonista, arrancado de la imperturbabilidad de la Comisión de Control, es de nuevo el compañero Antek Gralak, esta vez interpretado por un extraordinario Jerzy Stuhr, mientras que en *Curriculum vitae* estaba encarnado por un ingeniero hidráulico que había sufrido la investigación de la comisión.

El mediometraje, rodado en 16 mm. para la televisión polaca, tiene el emblemático título de *Spokoj* (*La calma*). La película, cuyo protagonista era un hombre que ha cumplido una condena en la cárcel por paro no autorizado, encontró problemas con la Censura: a ésta no le pareció bien la condición de ex-presidiario del rol principal y todavía le gustó menos que, dado su pasado, el jefe de la empresa de construcción lo utilizara en su provecho contra los obreros, lo que daba una imagen tremenda de la «normalidad».

Kieslowski se negó a añadir todos los retoques «aconsejados» por el Partido en el montaje final. En consecuencia, la película estuvo retenida durante 4 años y se proyectó por vez primera en 1980. *La calma,* dibujada en el rostro histriónico de Jerzy Stuhr, coautor de los diálogos, constituye el espejo de una época frágil e hipócrita, en la que el egoísmo por «hacer carrera» es un valor positivo, incentivado por las instituciones para compensar los agujeros ocasionados por el «colectivismo» gubernamental.

Con *La calma* Kieslowski retoma el hilo de la historia del Gralak de *Curriculum vitae.* Es la secuela ideal en el caso en que la condena social, que quedaba en suspenso en el docudrama, se hubiese abatido sobre «el obrero individualista», dando paso a un estado de aislamiento desde el que empezar la búsqueda de una nueva identidad.

> Antek Gralak (Jerzy Stuhr) es un obrero recién salido de la cárcel, donde ha cumplido una condena de tres años por desórdenes públicos. Su familia y su compañera le han abandonado a su suerte, de modo que ha decidido dejar su Cracovia natal para ir a trabajar a Silesia en la construcción. La denodadas ganas de normalidad de Antek parecen en un principio seguir su curso sin problemas: se encuentra a una mujer que muy pronto se queda embarazada de él, se casan y van a vivir a casa de los padres de ella.
>
> Pero el ambiente en el trabajo de construcción se hace cada vez más irrespirable. Ciertas personas hacen dinero negro con los materiales destinados a la obra, que no llegan ya casi nunca a su destino. Por consiguiente, los obreros se inquietan por la falta de trabajo y por el miedo a ser acusados del delito.
>
> Como Antek es amigo del jefe de la organización obrera, Metek Socha, se niega con horror a aceptar la idea (aunque sea justa) de recurrir a la violencia como defensa ante ese estado de cosas, ya que recuerda su experiencia de cárcel. A pesar de las peticiones de la base, el director de la empresa, involucrado en el mercado negro, se niega a ordenar una investigación sobre lo sucedido.
>
> El director decide entonces confiar al leal compañero Gralak la tarea de recuperar a escondidas, en otras obras, los materiales objeto del mercado negro, comprándolo con el fondo de la asociación de obreros. Los

obreros, indignados, hacen huelga, pero las autoridades, previamente advertidas por el director, logran contener la protesta.

No obstante, al director le entra el pánico, no quiere arriesgarse a ser descubierto y proyecta, en presencia de Antek, el despido de los activistas obreros más irreductibles. A estas alturas hasta el pacífico Gralak no es capaz de poner al mal tiempo buena cara. Aunque sea leal al director de la obra y partidario a ultranza de la distensión, Antek se enfrenta abiertamente con él, le escupe en el rostro la verdad, y con ese gesto compromete de nuevo sus relaciones con el Poder, enemistándose con su jefe.

Para el otro bando, habiéndose negado a declararse en huelga, es el «espía del jefe», el «esquirol» Gralak, que empieza a ser abiertamente odiado por sus compañeros obreros. Estos, en la escena final de la película, desfogan su rabia agrediéndole, mientras él se niega a defenderse y se deja pegar invocando una imposible y utópica «calma» (*spokoj*, textualmente) mientras pierde sangre por boca y cara. Como al comienzo de su camino, Antek está una vez más fatalmente solo.

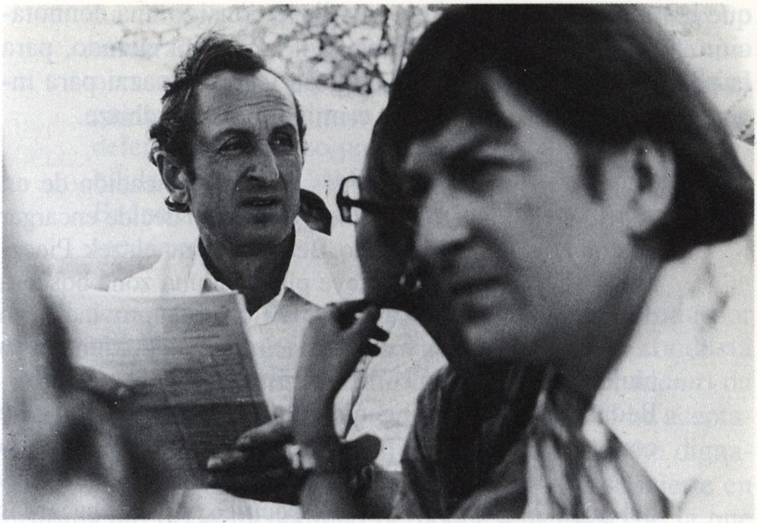
Kieslowski vuelve al documental, en el sentido más puro del término, con el rodaje de una obra muy poética, que trasgrede el intento didáctico de documentar datos para poner de relieve la humanidad de los sentimientos: *Spitzal* (*El hospital*). La secuencia impresionante de intervenciones de urgencia del Servicio de Traumatología a lo largo de treinta y una horas (la duración de un turno de trabajo), está vista desde la perspectiva de los médicos, quienes, venciendo su propio desánimo, deben combatir, más que el dolor de los pacientes, la absoluta falta de medios técnicos, la carencia de condiciones higiénicas y el cansancio.

Kieslowski lleva a la pantalla la solidaridad y el trabajo –todo menos idealista– de un equipo de médicos al que ha seguido de continuo durante los tres meses de preparación de la película. Como en *Refren*, los pacientes quedan fuera del horizonte de lo visible, reflejando la necesaria «distancia emotiva» de los médicos frente a la serialidad de los casos clínicos. Por el contrario lo que destaca es la gran humanidad interna del equipo médico, su esfuerzo por buscar un equilibrio psicológico a base de nervios templados, imperturbabilidad y una imparcialidad que borra toda diferencia de clase en favor de la urgencia objetiva del azar.

De este modo, en este grupo de amigos-médicos, se discute desenvueltamente sobre qué parte del cuerpo utilizar para quitar la piel necesaria en una operación, y se habla de dolor, enfermedad y muerte considerándolos términos usuales y cotidianos: o bien se lavan las manos de la sangre de las operaciones como si se tratase de cualquier suciedad. En poco más de veinte minutos, con *El Hospital* Kieslowski consigue aprehender incluso el sentimiento de extraña ternura de los médicos respecto al sufrimiento, siempre igual y siempre distinto, que se les presenta todos los días, como si fuese un *objeto de amor sin rostro*. No existe ninguna tristeza en la costumbre, ni desolación en el hábito, sino una sutil forma de autoironía en relación a la *oficialidad providencial*, al propio rol de médicos, que se resiente clamorosamente por la falta de medios. Kieslowski, a propósito de esta película, solía citarla como ejemplo de paradoja, para subrayar la imprevisible conformidad entre el *tema del documental* y el *material filmado*.

El año 1976 supone para Kieslowski su estreno «oficial» en el largometraje destinado al circuito cinematográfico, con la realización de la película *Blizna* (*La cicatriz*), extraída de un tema del periodista Romuald Karas, coautor asimismo de los diálogos, y producida por la casa de producción Tor.

En esta película Kieslowski rinde su último tributo a la forma híbrida de documental y ficción, al ampliar el material del *reportaje* de Karas y darle una forma dramática más perfecta, en la que la actuación de los actores asume un peso determinante en la economía del texto cinematográfico. De lo experimental de sus primeras películas queda fundamen-



*«La cicatriz»*

talmente el uso *metacinematográfico* de los medios de comunicación de masas, primordialmente de la televisión, desvelando el mecanismo de creación de la verdad engañosa del *consenso*, tema fundamental de la película.

El título de la película –que se refiere metafóricamente a la cicatriz causada a la tierra por la industria química, así como a la cicatriz causada por la serie de desgracias finales en el ánimo del protagonista– iba haber sido *Nasz czlowick* (*Nuestro hombre*), para reflejar la ambición del protagonista por contentar a todos y no ser considerado partidario de nada, en un mundo que *ya de por sí es partidista*. El Director Bednarz, por tanto, no es muy distinto del obrero Antek Gralak de *La calma*: ambos persiguen una «distensión» imposible *en los hechos*.

Que Bednarz es realmente «uno de nosotros», no un «hombre predestinado» sino un tranquilo defensor de la ideología del consenso, lo demuestra la elección de Kieslowski para el papel protagonista: un famoso actor secundario polaco, Franciszeck Pieczka, rostro conocido y desdramatizante que humaniza el personaje, y que lleva consigo una connotación similar a la que quiso Pier Paolo Pasolini cuando, para la película *Pocilga (Porcile)*, eligió a Ugo Tognazzi para interpretar el papel del diabólico criminal nazi Herdhitze.

> Tras extenuantes discusiones sobre la ubicación de un coloso de la industria química, el Partido decide encargar su construcción al honesto Bednarz (Franciszek Pieczka). Deberá erigirse en breve plazo en una zona boscosa de los alrededores de la pequeña ciudad de provincias en la que vive Bednarz y donde éste es conocido, junto a su mujer, por su pasado como activista político.
>
> Bednarz acepta con ingenua satisfacción lo que concibe como una «misión de progreso», un proyecto de amplio espectro capaz de dar trabajo y riqueza a los habitantes del lugar. Siguiendo su índole pacífica, y para «hacer las cosas bien», Bednarz encarga a un grupo de sociólogos una serie de sondeos estadísticos sobre la aceptación del proyecto de construcción de la fábrica por parte de la gente del lugar, mientras utiliza todas las fuerzas en el plano político para que el proyecto llegue a buen fin.
>
> Pero la población local es contraria a lo que se perfila como un desbarajuste total del paisaje y de la economía de la comunidad, y abriga desconfianza respecto a los frecuentes intentos de *captatio benevolentiae* llevados a cabo por aquel al que ya todos denominan el «Director».
>
> La vida de Bednarz se transforma gradualmente, pasan los años, se inician los trabajos y la construcción de la fábrica, y el director, realmente un hombre de poder, utiliza coches oficiales, sobrevuela en helicóptero –con satisfacción mal disimulada– el recinto de la fábrica, y está cada vez más condicionado por las relaciones de fuerza vigentes en la lógica «empresarial» del Estado.
>
> El comportamiento de Bednarz se vuelve progresivamente más estereotipado, como cuando, bajo la mirada irónica de su hija, provoca una «baño de multitudes» a pequeña escala, al ir a reunirse con el pueblo en una fiesta popular, para escuchar sus razones.

> La fábrica se inaugura después de años de ímprobo esfuerzo, pero su construcción se ha producido de manera errónea; y por esta razón, por supuesto, el único que pagará en primera persona será Bednarz, al que defenestra el mismo poder que, contando con su maleabilidad inicial, le había elegido como su representante. Bednarz, desilusionado, decide dimitir y retornar a la «vida privada».

El personaje del Director Bednarz parece atenazado por el mismo tipo de grotesca soledad que mueve la conducta «oficial» del protagonista de *El último (Der letzte Mann)* de Murnau. Está condenado –merecidamente, pues lo ha aceptado– a estar siempre a la altura de su condición de alto dignatario, lo que acaba por restarle su dignidad y le convierte en instrumento de la mentalidad de poder imperante, de la que sólo capta sus signos externos. Incluso la bondad de la que hace gala, cuanto más sincera es, más fingida resulta.

En su ingenua fe en el progreso, Bednarz se dirige a los sociólogos para realizar un estudio estadístico de la aceptación popular sobre el proyecto de la fábrica. El tema paralelo de *La cicatriz*, a través de este asunto colateral, se convierte en el de la *búsqueda de la verdad*, una verdad mediatizada y condicionada por el modelo de lectura: aquella se construye sobre la base de una presunta objetividad estadística de lo real. En ella se refleja el acto de violencia ejercido por *todo poder*, en su necesario uniformar, reagrupar, calcular en términos abstractos la realidad de la vida. Frente a la reducción de la vida a un muestrario estadístico, poco importa que la dictadura sustentada por los «esbirros» sea la dictadura burocrática del Partido Unico o la de la *democracia plebiscitaria*. La reducción de lo singular a portador de una *opinión condicionada* identifica la existencia con su «valor de intercambio» , único criterio de lectura de la realidad.

Kieslowski critica el proceso de cosificación por el que Bednarz se encuentra en la misma condición que un *kapo*, víctima del mismo orden del que se hace valedor. Su crítica se desenvuelve en el plano ético. En una sociedad que priva a los individuos de la facultad de elección, existir se convierte en un mutuo ejercicio de prevaricación.

Un tema totalmente distinto es el de la clase de los funcionarios del partido, encarnada por Jerzy Stuhr en el personaje del ayudante de Bednarz. El apetito de este último por el poder le convierte en un hombre detestable, portador de ese servilismo que se traga su propia amargura en espera de ejercitar su revancha social. En este personaje se encarna ese poder burocrático que hace de los inferiores su fuerza de chantaje y que, al declinar las responsabilidades personales, sobrevive a todas las tormentas.

Más allá de la normal pertenencia al Partido, Bednarz y su ayudante son los dos extremos del diámetro de la «enfermedad política»: la buena fe (que de todas formas no cambia el mundo y no redime), y la mala fe (que, gracias al compromiso, permite la salvación personal).

# 5

# Hacia la vida: el último ciclo documental con la WFD

*Nien Wien* (*Yo no sé)*, realizado en blanco y negro en 1977 a cargo de la WFD, no se proyectó por primera vez hasta 1981. El trenzado entre el realismo de la narración y la rotura poética de la forma, proporciona un ritmo interno a la obra que la convierte en uno de los documentales más crudos y comprometidos realizados por Kieslowski sobre lo inexplicable de los comportamientos y de los códigos de la sociedad del «socialismo real». La película está enmarcada entre dos rótulos. En la apertura, el que reza que «Los hechos narrados en el documental son mucho menos graves que en la realidad». Da comienzo la moviola, la película transcurre, en la banda sonora se oye el célebre tango de la *Cumparsita.*

Se narra la triste historia de un ingeniero que, nombrado director de una manufactura de guantes, se opone a la corrupción y al derrotismo imperante, pero que, como consecuencia de las falsas denuncias y delaciones, acaba procesado. Es perseguido, y debe refugiarse en provincias.

El segundo rótulo dice: «Independientemente de la fragmentariedad y de la subjetividad de la historia, este hombre y sus condiciones existen *objetivamente*. Multiplicadas, podrían ser un fenómeno social». El rótulo final destruye la prerrogativa de la teoría de la gota de agua de la argumentación brechtiana (acentuada por la fractura godardiana del montaje y por el uso «censor» del sonido de la máquina de escribir sobre los nombres dados por el ingeniero), en el que se anula toda duda sobre la perspectiva del autor, de su intento de poner de punta los nervios consumidos de una sociedad que se autofagocita, que se traiciona a sí misma.

En la misma línea de *Yo no sé* se desarrolla también el documental quizás más célebre y apreciado de Kieslowski: el cortometraje realizado en 1977 por la WFD bajo el título de *Z punktu widzenia nocnego portiera* (*El punto de vista de un vigilante nocturno*). El tono fuertemente dramático de *No sé* se trastoca aquí en una ironía empática ya presente en otras obras documentalistas suyas como *El hospital*. Este corto surgió de más de treinta horas de grabaciones sonoras efectuadas por Kieslowski con el protagonista, el guarda nocturno Marian Osuch.

La película narra, a través de imágenes, algunos retazos de la vida de un hombre desprovisto ya de cualquier sentido de la dignidad. Técnicamente, *El punto de vista de un vigilante nocturno* se sirve poéticamente de una intuición del director de fotografía Witold Stok: el uso de la vieja película Orwo producida en Alemania del Este, una película muy sensible, que alteraba la naturaleza de los colores de las imágenes, todas ellas tan cargadas que podían reflejar simbólicamente la visión alterada del mundo expresada por el protagonista. Las imágenes ilustrativas del guarda absorto en su paranoico trabajo de vigilante, funcionan como contrapunto al sonido pregrabado, y se alternan con las tomas de sonido directo en las que vemos al portero en su vida privada, en su contradictoria dimensión cotidiana.

Lo que resulta evidente es el esfuerzo del director por no destruir a Marian Osuch como persona, sino ridiculizar solamente el aspecto grotesco de su ideología. Por esta razón, mientras se le rueda en servicio, Marian es contemplado como una víctima de sus paranoias fascistoides y se le presenta detestable al espectador más por la mezquindad de las palabras externas a las imágenes, por las puras ideas, que por la agresividad real de su comportamiento filmado. En su dimensión cotidiana, sin embargo, donde tiene que vérselas con la vida real, se muestra con simpatía el desajuste de Marian entre sus ideas y la torpeza de sus intentos por ponerlos en práctica.

Para cierre, Kieslowski utiliza una secuencia de valor extraordinario, en la que la indefinibilidad del personaje se fija a través de una omisión y se la *hace hablar a través del silencio*. Una maestra muestra a Marian a sus alumnos, y pregunta tres veces a los niños: «¿Quién es este señor vestido de forma tan elegante?»

A través de la técnica del final suspendido, la película se acaba de repente, en el momento de duda de los niños, que no saben qué responder a la pregunta, mientras que, sobre el rostro sonriente de Marian, arranca la música romántica que hace de estridente *leitmotiv* en la irónica película. De este modo, todo espectador está obligado a proporcionarse inmediatamente una respuesta sobre el papel del guardián profesional.

La entidad social de Marian Osuch no tiene importancia alguna, lo que queda es la maraña grotesca de sus ideas, que Kieslowski somete a un agotamiento gradual, *in crescendo*, como si el portero fuese poco a poco desnudado de su uniforme de vigilante hasta quedar únicamente, en su infantil ingenuidad, convertido en ese hombre amedrentado y torpe, incapaz de realizar incluso la más elemental de las terribles ideas que profesa para defenderse de la vida.

Kieslowski, siguiendo la línea de permanencia de las *dramatis personae* a través de su obra, no abandonará aquí a Marian, sino que le hará interpretar de nuevo el papel de sí mismo en su primera película de ficción «canónica»: *Aficionado*.

La dureza de la vida como inútil proceso de crecimiento y de decadencia en el transcurrir inevitable del tiempo y de las generaciones, es el centro del documental en blanco y negro realizado por Kieslowski para la WDF al siguiente año, en 1978: *Siedem kobiet w roznym wieku (Siete mujeres de diferente edad)*. En esta película de gusto por lo poliédrico, lo recurrente y las asociaciones conectadas a tal forma –sobre las que se estructurarán tanto el *Decálogo* como la *Trilogía*– se diseña la parábola caduca de las esperanzas, de la realización y del olvido del que está constituida la existencia humana a través de una breve «historia de las edades», que tiene como núcleo temático y metafórico la danza.

Las siete mujeres que bailan tienen todas la misma fisonomía morena y esbelta. Tanto es así que en la rápida mirada que impone la brevedad de la película, podrían parecer la misma persona tomada en todas las fases de su existencia, y sin embargo, en las mismas imágenes, estas mujeres coexisten, se desdoblan, existen más allá de los días en que son protagonistas. La forma secuencial-cíclica de la construcción narrativa, con la vuelta final al tema del principio hace de *Siete mujeres de diferente edad* una especie de *fuga* visual en la que el tema principal (la danza como *analogon* de la vida) es constantemente retomada y enriquecida en cada uno de los días-movimientos en ese camino obligado de la semana. De este modo, la vida como sucesión rectilínea se vuelve también simultánea. Sincronía y diacronía se entrelazan en el flujo de la edad, unidas por una soledad ontológica, la de tener que contar siempre y sólo con nuestras propias fuerzas, para poder sobrevivir.

El documental *Gadajace glowy* (*Cabezas parlantes)*, realizado en 1979, está construido también bajo el signo de la serialidad de la vida, pero esta vez en una sinfonía enloquecida de breves fragmentos de existencia. El título alude a la idea cinematográfico-televisiva del primer plano en los que se toma a estos hombres de todas las edades, muy distintos entre ellos, homologándolos con un procedimiento provocativamente igual al periodístico: responder a tres preguntas tan generales que cualquier tipo de respuesta sea posible:

a) ¿Cuándo naciste?
b) ¿A qué te dedicas?
c) ¿Qué desearías de la vida?

Naturalmente, en el texto cinematográfico sólo vemos las respuestas, la enorme variedad de respuestas sobre el *estar en el mundo* de cada uno, la diferencia de destinos y edades de los entrevistados. *Cabezas parlantes*, fruto de un gran trabajo de preparación (que lo distancia inmediatamente de los procedimientos del *cinéma-verité*), basado en 400 mini-entrevistas, cada una de las cuales fue hecha el día anterior al rodaje, pone en escena la vida hacia atrás, hacia el año de nacimiento del entrevistado, desde 1979 a 1900.

Este documental inenarrable, ligado como está a las existencias individuales, con un calendario a la inversa, hacia el punto en que el nacimiento se pierde en la vejez, no proporciona ninguna evidencia, ni demuestra ninguna tesis sociológica. Volviendo a su gusto por el fresco de la vida, Kieslowski otorga a ese *estar en el mundo* un sentido propio que se halla en sí mismo y que nos está diciendo *que la vida es la finalidad de la vida*.

El último trabajo firmado por Kieslowski para la WFD data de 1980, y lleva el título de *Dworzec* (*Una estación*). Surgió de diez noches de rodaje, con otras tantas cámaras fijas en la estación de Varsovia. *Una estación* es una película sobre el paso del tiempo y de las situaciones que no dejan huella, sobre los *tiempos muertos* de la vida. Sobre las personas que esperan al tren, sobre los mozos que limpian los suelos, sobre los que llegan con retraso y se apresuran. La televisión desde lo alto de los monitores es una continua presencia, con sus telediarios, sus telefilms, como paradoja continua de la vida, proporcionando una sensación de alienación similar a la de los que, dependientes por completo de la retórica de la aldea global, tienen la televisión siempre encendida en casa, como de fondo, para «no perder el contacto con el mundo».

A pesar de la filmación constante, de hecho, el único «evento» acontecido en aquellos días en la estación escapa a la mirada de las cámaras. Hay un episodio central en la película, en el que los usuarios de la estación se mueven con torpeza delante de las nuevas consignas automáticas de equipajes y se resisten a entender el mecanismo. La película capta esta situación con un humorismo involuntario, a lo Tati, pero no logra aprehender el absurdo de la vida, que escapa a la red de lo visible.

En efecto, días después del rodaje, la policía secuestró todo el material rodado. Había sucedido que una muchacha había matado a su madre, la había cortado en pedazos y había dejado los restos en uno de los armarios de la consigna de equipajes. Sólo por casualidad aquel gesto de locura homicida no había sido filmado.

## 6

# El gran período de la «duda dialéctica»: desde *Aficionado* hasta *Sin fin*

El final de los años setenta coincide en Polonia con el fin de la utopía colectiva del cambio social, que había sido superada en la realidad por la necesidad de una elección inmediata entre dos bloques políticos contrapuestos. La situación de progresiva decadencia del sistema económico del socialismo real estaba, de hecho, dando lugar a la rápida y subterránea oficialización del heterogéneo «anti-partido» de *Solidarnosc* (*Solidaridad*). Este, con una estructura sindical operante de modo capilar a nivel nacional (cuya organización había absorbido en la práctica al viejo Comité de Defensa Obrera, el KOR) se beneficiaba especialmente del apoyo abierto de la otra gran asociación «no oficial», la Iglesia y el poder religioso.

En cierto sentido, con la elaboración de un programa de maximalización de sus objetivos políticos, la nueva organización nacional corría el riesgo de perder todo vínculo con la propuesta de un modelo alternativo de sociedad que no estuviese ligada primordialmente a la idea del hundimiento del «enemigo»: *Solidaridad* estaba entrando en una perspectiva revolucionaria y abandonaba el terreno de la mediación política. La presión internacional desplegaba la retórica nacionalista del Papa polaco elegido en 1978, un giro de los acontecimientos desfavorable a la *Nomenklatura*, que en poco tiempo impuso el estado de guerra.

La intolerancia creciente de la población respecto a los sacrificios exigidos por la fracasada gestión de la cosa pública, estaba creando las bases de un conflicto ideológico. Al frente del compromiso intelectual, la cantidad de energía puesta en juego por la crítica de la sociedad socialista en los años setenta, a cuya expresión, también Kieslowski como cineasta había contribuido, estaba cristalizando en un proyecto de apoyo a la disensión, en una organización que exigía cierta ortodoxia a sus diferentes componentes y no admitía demasiadas disonancias ni herejías.

A este ordenamiento del compromiso político e intelectual correspondía una falta de interés por los fenómenos artísticos marginales, como el cine social de la corriente de «inquietud moral»: un cine demasiado centrado en la perspectiva del individuo para responder a la exigencia apremiante de una «puesta en escena» de la estrategia de la oposición. La crítica social llevada a cabo por el cine de Zanussi, Wajda, Falk, Holland y Kieslowski, era superada en la práctica por la lucha política llevada a cabo por *Solidaridad*, mientras que paralelamente la Censura de estado agravaba el bloqueo respecto a los autores «comprometidos», poniendo sordina a cualquier rumor de disensión.

A medida que la realidad del *fenómeno Solidaridad* se hacía tangible, la utopía de una superación «humana» por parte de la sociedad de los aparatos de la República Popular, se traducía en una forma concreta de poder antagonista, con su actividad editorial y su cinematografía alternativas a las oficiales.

En este clima de búsqueda de nuevas certezas políticas, que tenía suspendida sobre sus cabezas la *psicosis de traición* en ambas partes en lucha, Kieslowski, siempre desconfiado ante las formas de cristalización de los movimientos de ideas, sigue arrogándose el derecho a expresar una *duda dialéctica* sobre la libertad en las redes de dicha maximalización del enfrentamiento político. El protagonista de las tres películas con las que Kieslowski supera la difícil tregua de los años setenta es el hombre solo ante el «salto en la oscuridad» que lleva implícita esta elección: *Aficionado, El azar y Sin fin.*

## La mirada y la verdad (*Amator / Aficionado,* 1979)

Con *Amator* (*Aficionado,* 1979), el estilo seco y descarnado de Kieslowski alcanza el punto de no retorno de su madurez expresiva, a través de la utilización, tal y como él lo define, de *imágenes metafísicas*. Las imágenes metafísicas, concebidas como superación de las imágenes simbólicas de sello literario, tienen la función de trascender la inmediatez de lo visible expresando *el sentido de una experiencia.* En dichas imágenes, *la incursión de la verdad del individuo en el interior del acto objetivo del verse* hace explícito ese sentido de lo irreductible de la vida en su narración externa, algo que el director había buscado durante mucho tiempo en su

*«Amator»*

praxis documental. «No se trata sólo de un símbolo, sino de algo más, de una realidad que no se puede entender, que *no se puede sistematizar en un orden lógico*, pero que constituye, sin embargo, una experiencia exaltante (...) son signos (...) que existen en la vida de cada día, y que yo trato de filmar» (*Kieslowski,* obra citada).

Con *Aficionado,* por tanto, es la eliminación del orden lógico, el momento de revelación metarracional de la realidad, lo que se convierte en elemento constitutivo de la narración. Asimilando el espíritu del documentalismo, la narración tiende a definir el punto de vista del personaje *desde el interior de sus experiencias*, con una perspectiva más compleja que la de sus películas de ficción anteriores; una perspectiva ni subjetiva ni narrativa sino, más exactamente, *fenomenológica*.

*Aficionado,* extraordinaria película sobre el «aprender a ver» y no tanto sobre el aprendizaje cinematográfico, lejos de la alquimia metacinematográfica de un Wenders, logra la «cuadratura del círculo» en la búsqueda entre dramaturgia y realidad, uniendo en una ósmosis estructural el tema tratado y la forma escogida para tratarlo: *filmar la realidad que no se puede comprender* es, al mismo tiempo, la forma y el objeto de la historia de este nítido retrato de interacción entre la vida de quien filma y su filmar la vida. La cámara es tan protagonista de esta película como el hombre que, *a través de ella, redescubre el mundo*. Su zumbido intermitente, fuera de campo, apunta a la presencia del operador, tangibilidad de una mirada indagadora que por primera vez comprende que no es neutral, que puede condicionar lo que ve constriñéndolo a la *unicidad de un único punto de vista*.

*Aficionado* asume todas las anteriores experiencias de Kieslowski, fundiéndolas en un tejido narrativo que hace de la esencialidad su fuerza: el docudrama entra en juego en la película con la utilización de personas que se interpretan a sí mismas en contextos reales: su amigo documentalista Andrzej Jurga y el cineasta Krzysztof Zanussi participan como personajes connotados, estereotipos del imaginario colectivo. El único personaje «verdadero» de la historia es Filip, precisamente porque es distinto de sí mismo, irreal, inventado y, por tanto, imprevisible como la vida.

El juego entre verdad y falsedad, entre distanciamiento e identificación, recorre toda la película, y la hace irreductible a una tesis definitiva: *Aficionado* no diseña parábolas ni recorridos emblemáticos, sino que es la vida la que cambia dentro de esos recorridos. El espíritu de juego cuasimatemático con el que Kieslowski se acerca, de forma totalmente laica, a la metafísica de la mirada, es el de la ironía. Estos personajes perdidos en los meandros de la vida son portadores de una coexistencia irresuelta entre comicidad y tragedia mediante la que Kieslowski refleja la exigencia de una mirada desencantada sobre la realidad.

> Un halcón devora a una gallina después de haberla aterrorizado. Irka Mosz (Malgorzata Zabrowska) está en la cama, en su casa, presa de los primeros dolores de parto. Su marido Filip Mosz (Jerzy Stuhr), administrador de una empresa estatal en la ciudad de Witowice, desciende por la calle con Irka del brazo, y la lleva al hospital. Es una niña. Filip llora conmovido como un chiquillo y nada más llegar a casa, hace proyectos con sus amigos para modificar los angostos espacios del apartamento y adaptarlos a la recién nacida. Más tarde decide comprar una cámara para filmar todas las fases de la vida de su hija.
>
> De este modo Filip, empieza a rodar trepidantemente a la pequeña a través del cristal del Servicio de Neonatología del hospital. Luego, repentinamente, llega el giro del destino. El director de la fábrica enterado de que Filip tiene un cámara de cine, le pide que ruede la inminente fiesta de jubileo de la fábrica. La dirección de la empresa, para animarle, le regala incluso un trípode para la cámara. Filip acepta emocionado. Desde ese momento se empieza a identificar con la figura del «aficionado».
>
> Una vez filmada la fiesta, Filip vuelve a casa. El espejo de la entrada se ha roto. Ha sido Irka, presa de una crisis de abandono. Tras una difícil reconciliación, Irka y Filip

hacen el amor. Filip empieza a montar sus breves películas en casa. Mientras tanto, la madre de su amigo Piotr, que Filip había rodado en su primera película «en exteriores», padece un *shock*. No habiendo ninguna ambulancia disponible, el médico obliga a Piotr a llevar a su madre al hospital con el coche fúnebre.

Filip proyecta las imágenes de la fiesta ante la dirección de la fábrica. El director le ordena cortar ciertas escenas consideradas inútiles y formalistas. Filip empieza a estudiar libros sobre cine, y duda sobre si rodar un documental desde la ventana de su casa, filmando todo lo que ve.

Irka de noche tiene una pesadilla que le hace despertarse sobresaltada. Se lo cuenta a Filip: es la pesadilla del halcón que devora a la gallina. Otro giro del destino está en puertas: Anna, una mujer que forma parte de la potente Asociación de Cinéfilos, se dirige a la fábrica y toma la película realizada por Filip para un «Festival de cine amateur de las compañías industriales». En secreto, Filip logra ponerse de acuerdo con ella para reponer los cortes impuestos por la dirección. El jurado del festival concede a Filip el tercer premio.

La participación en el concurso permite a Filip conocer a Andrzej Jurga, que –como hacía por aquel entonces en la vida– es una especie de *buscador de talentos*, y hace de intermediario entre los cinéfilos y la Televisión Estatal. Entre Filip y Anna (que confiesa llevar el mote de «cinéfila» erróneamente) nace una relación ambigua, pasional. Irka padece la distancia que se crea entre ella y Filip en la soledad, y acoge cada nuevo éxito de su marido como un límite para su relación.

Metido de lleno en su papel de cineasta, Filip decide rodar una película «sobre la vida», y llama a su joven amigo, Witek, para que haga de «ayudante». Pero la relación con Irka está al rojo vivo, Irka se siente abandonada junto con la niña por culpa de la manía cinematográfica de su marido.

La madre de Piotr se muere, pero Piotr se niega a ir al funeral. Se encierra en casa desconsolado, apesadumbrado. Piotr pide a Filip que le muestre la película rodada sobre él, en la que de lejos, aparecía su madre, todavía viva y sonriente. La miran juntos, y Piotr se conmueve ante el hecho de poder ver a su madre «viva». Filip, emocionado, le regala la película.

Filip está en el cine viendo *Barwy ochronne* (*Colores miméticos*) de Krzysztof Zanussi. Al final de la película, Filip se acerca al director que está presente en la sala, y le invita a presenciar un debate en el improvisado cine-club que ha montado con los fondos de la fábrica en Witowice.

Mientras tanto Filip ha empezado a rodar una película nueva en la fábrica que tiene como protagonista a un obrero lisiado, dedicándole la mayor parte de sus energías. El director de la fábrica, que está al tanto de la película sobre el obrero discapacitado, detiene a Filip durante una de sus tomas y le acusa de instrumentalizar al obrero para su propio éxito personal.

Llega la noche del debate con Zanussi. Filip, entusiasmado, invita a Irka a asistir con él al cine-club, pero surge una agria pelea, porque la niña no se puede quedar sola. En el cine, Filip consigue enseñar a Zanussi la película que está rodando sobre el obrero lisiado delante del director de la fábrica. Zanussi, admirado, le anima a proseguir, sosteniendo que su película revaloriza el personaje. El director furibundo, arremete contra Filip porque, como de costumbre, no tiene en cuenta su voluntad.

Filip se dirige a la televisión para encontrarse con Jurga. En la televisión le proponen la realización de una película en 16 milímetros sobre la ciudad. Jurga, muy satisfecho de su trabajo con Filip, compra para la televisión también su película sobre el obrero discapacitado. Cuando vuelve a casa, Filip se encuentra a Irka en la puerta, ha tomado la decisión de abandonarle y llevarse a la niña.

Tras intentar en vano detenerla y mientras Irka sale para siempre de su casa y de su vida, Filip la «encuadra» con cuatro dedos, como si fuese el fotograma de una película.

Llega el gran «día del estreno», en el que la televisión retransmite el documental de Filip sobre el obrero, con el título *El trabajador*. Sus colegas, el obrero y su mujer ven juntos en casa de Filip la retransmisión, todos están conmovidos, emocionados. Poco a poco, todos los denunciados en la película de Filip, desde el arquitecto del ayuntamiento que ha mantenido las barreras arquitectónicas hasta los responsables de la fábrica, son acusados por las autoridades.

El director invita a Filip a su casa y, cara a cara, le explica la imprudencia de su conducta. Filip consigue afortunadamente apoderarse de la nueva película enviada ya a la TV. Después, frente a un Witek enfurecido y consternado, destruye el documental que acaba de rodar sobre el decadente pavimento de la ciudad, abriendo la lata del negativo y haciendo rodar el negativo sobre el asfalto.

Una vez en casa, solo y desolado, carga la cámara como si fuese una pistola, y tras mirar por la ventana, la apunta hacia sí y empieza a filmar. Cuenta la historia de la película, que es también la historia de su vida, a partir del día del parto en el que decidió comprar la cámara de 5 *zloty* que cambió su vida. Sobre el rumor de la cámara funcionando, aparecen los créditos de cierre.

*Aficionado* es una especie de viaje sentimental de Kieslowski a través del cine, en el que el director recupera retazos de su memoria personal como documentalista, por ejemplo, la fiesta de la fábrica, tan parecida a la de *La ciudad de Lodz*, las imágenes del parto de Irka que recuerdan las situaciones del hospital en *El primer amor*. Por otra parte, el estímulo que mueve a Filip a hacer cine es el de retomar todas las fases de la vida de la niña recién nacida, de manera similar a la que intentó Kieslowski en el proyecto (interrumpido hacía poco) de *Ewa-Ewunia*.

Paralelamente, la película ofrece también una disección de la política cultural de la Polonia de Gierek, en la que, según la misma retórica «popular» que inundaba las publicaciones autobiográficas como aquella de la que nació *El punto de vista de un vigilante nocturno*, toda actividad «amateur», incluso en el ámbito cinematográfico, se había convertido en

*«Amator»*

una especie de institución subvencionada e incentivada por el Estado en su intento demagógico de hacer posibles todos los medios de producción de la cultura.

Del mismo modo, el «cine amateur», que había tenido en Polonia una tradición experimental análoga a la del *New American Cinema*, estaba atrofiado en su diletantismo por sus estrenos inocuos, controlados por el aparato estatal. A este propósito, no es casualidad que la película que Filip va a ver sea precisamente *Colores miméticos*, de Krzysztof Zanussi, el mayor cineasta surgido del movimiento «amateur» de los años sesenta: la película es, de hecho, un análisis despiadado del clima intimidatorio del aparato, del chantaje constante ejercido sobre los intelectuales del sistema de subvenciones concedidas por el Ministerio de Cultura.

Entre los motivos que conducirán a Filip Mosz a realizar su suicidio intelectual, pesará como una piedra la conciencia del poder asumido por su cámara, el condicionamiento que ésta puede ejercer sobre los hombres, recibiendo a cambio un condicionamiento de la misma magnitud. Kieslowski alza la voz una vez más contra el mecanismo ciego del poder, que sobrepasa la voluntad y las intenciones de los hombres que lo practican.

Además de Zanussi, se hace referencia en *Aficionado* a otro cineasta genial en opinión de Kieslowski, un ex-documentalista y autor de televisión, el británico Ken Loach. Entre las páginas de un libro sobre cine que Filip está estudiando vemos de repente pasar la fotografía de la hermosa película *Kes*, una película que Kieslowski tenía entre sus preferidas. La imagen-metáfora del cernícalo de *Aficionado*, tan enigmático, se vuele una referencia cristalina en la película de Loach, cuyo título no es más que la abreviación de «Kestrel», que quiere decir justamente «cernícalo»: en ella se narra la historia de una amistad entre un chico y su halcón en el torvo ambiente provinciano de Yorkshire, en una familia destrozada por las enemistades internas generadas por un vacío social. Del mismo modo, la joven familia Mosz se ve destrozada por la imprevista y omnímoda vocación cinematográfica de Filip.

La vocación que Filip descubre tímidamente dentro de sí acaba por transformar completamente su visión del mundo. Como el fotógrafo protagonista de *Blow-up* de Antonioni, Filip Mosz no logra sacudirse de encima la obsesión de la visión filtrada por un mecanismo que proporciona a su vida algo penetrado por la sensación de vivir su propia película: el viaje de Filip es un viaje hacia la «dramaturgia de la realidad», hacia el descubrimiento del contenido dramático y dramatizable de cada vida.

En este sentido, el bello final, la matanza ritual de su propia vida a través del rodaje cinematográfico, no es más que la consecuencia lógica de la conciencia de la fractura interior entre sujeto y mundo, entre *punto de vista e imagen* que Filip ha alcanzado. Como el fotógrafo de *Blow-up* que aprende a ver lo que no ve, recogiendo la inexistente pelota lanzada por los mimos que juegan al tenis, Filip aprende por su cuenta que la vida es una dramaturgia cuyo guión está escrito por el que observa, y por ello escapa de la mirada objetiva que la cámara, ilusoriamente, promete. Entonces la ilusión de inmortalidad regalada por la supervivencia de las imágenes cinematográficas a la muerte de los hombres, se convierte en el verdadero mecanismo de revelación de lo *ilusorio de las imágenes*.

Piotr podrá volver a ver a su madre muerta en la película casualmente rodada por Filip, pero con los ojos de Filip, con su *punto de vista*, y la verá cumplir mecánicamente siempre los mismos gestos, lo que contrasta totalmente con aquella libertad e imprevisibilidad de la que está hecha la vida.

Es precisamente *esta libertad, la realidad que no se puede entender*, el objeto eterno e ilusorio de la «dramaturgia de la vida» kieslowskiana que Filip persigue desde el principio con sus imágenes «poéticas» (las palomas que alzan el vuelo de repente, las hojas que se lleva el viento), pero que sólo consigue rozar en el momento en el que la vida personal se le escapa de las manos y se transforma –como la vida de Romek y Jadzia frente a la «troupe» de *Ewa-Ewunia*– en algo condicionado por la presencia de la cámara. Filip se convierte, al mismo tiempo, en el ojo que mira y en el que es mirado, en sujeto y objeto de la visión; *un círculo perfecto que reúne el punto de vista y el mundo*.

Desde el punto de vista narrativo, *Aficionado* está continuamente atravesado por anticipaciones analógicas del destino de sus personajes. Filip, que corre sin máscara antigás en un ejercicio antibélico en el que todos sus colegas de la fábrica la llevan puesta, por ejemplo, anticipa el inminente distinguirse de Filip de la gente común, su entrada en la élite de los «héroes del espíritu». Pero que Filip no lleve la máscara es un indicio del hecho que él, mirando a la cara a la sociedad, sea al mismo tiempo más consciente y más expuesto que los demás frente a la «verdad».

Lo mismo vale, en otro plano, respecto al tema de la muerte en el cine, ligado a la figura de la madre de Piotr. La emoción de Piotr frente a la película es tan conmovedora como irrisoria en su ingenuidad. El viaje accidental hacia el hospital de la madre de Piotr en el coche fúnebre es una imagen que alterna la premonición de la muerte de la mujer con el sentimiento del *absurdo irrisorio de la tragedia*, adquiriendo una dimensión ineluctablemente humana.

*Aficionado* se abre con una *imagen emblemática*, la del cernícalo que devora a la gallina, que sólo más tarde descubriremos su significado dentro de la narración como objeto de la pesadilla contada por Irka, la mujer del protagonista a Filip. Esta imagen, además de crear un correlato objetivo del tono fundamental de la película –la importancia del azar en la vida de Filip e Irka– simultáneamente asume la síntesis de toda la historia. La imagen del halcón devorando a la gallina anticipa de modo objetual el acto constantemente realizado por la cámara de Filip respecto a la vida, esa *absorción* de las imágenes por los ojos que implica su muerte en virtud de su reproducibilidad técnica.

La caracterización de Jerzy Stuhr, que encarna de manera magistral la coexistencia de sentimientos contrarios en el ánimo del protagonista, contribuye en gran medida a la plenitud estética de *Aficionado.* La extrema vulnerabilidad del personaje (se hace patente irónicamente, por ejemplo, en el sollozo nervioso que embarga a Filip cada vez que se emociona), muestra toda su capacidad infantil de fascinación por el mundo, esa *debilidad consciente,* que es también el primer presupuesto de una mirada artística, no superficial, sobre la vida.

A los diez años de su debut como cineasta, *Aficionado* marca el primer éxito de público y de crítica de Krzysztof Kieslowski. Le serán concedidas a la película, haciendo caso omiso de la ironía antifestivalera que rezuma, muchos de los más importantes reconocimientos cinematográficos de la Europa del Este, y en especial el primer premio del Festival de Moscú de 1979.

## Cuerpo a cuerpo entre la voluntad y el destino (*Przypadek* / *El azar*, 1981)

Con *Przypadek* (*El azar* o *El destino ciego*), Kieslowski prosigue su búsqueda formal intentando desbaratar el más arraigado de los límites de la duración fílmica: el vínculo de las imágenes con la continuidad temporal del presente, vínculo que asimila el cine a la visión ininterrumpida de un único punto de vista. De este modo, sobrepasando los límites

*«El azar»*

en una dirección narrativa impersonal e indirecta, el director pone en escena una historia que *se asoma al tiempo condicional* mostrando sucesivamente los diferentes caminos que la misma persona puede tomar en un punto preciso del itinerario de su vida.

No tiene *nada de casual*, sin embargo, la historia *de las decisiones/elecciones* del joven Witek, muchacho honesto y voluntarioso y eso no obstante la perentoriedad del título de la película y de las tres alternativas proporcionadas por el director. Cada desarrollo de la vida está, en realidad, perfectamente arraigado en el carácter del personaje, marcado por una serie de experiencias históricas y familiares traumáticas destinadas a dejar en él una señal indeleble: es siempre el mismo Witek, paradójicamente, el que realiza las elecciones contradictorias de entrar a formar parte del Partido, o bien de hacerse militante de la oposición católica, o incluso de escoger el comportamiento del profesional dedicado únicamente al trabajo y a la familia.

Por lo tanto, nos encontramos con un mayor nivel de sutileza: Kieslowski trata en *El azar* de la legitimidad de la «causa», del lugar que las ideas abstractas deben ocupar en el ámbito de las elecciones concretas de la vida. El objeto polémico del director es justamente la extraordinaria fuerza de voluntad que anima la vida del protagonista, su firme determinación a consagrar su vida a una causa, a identificar el propósito de su existencia con algo absoluto, bien sean las ideas políticas, Dios o la vida familiar.

La película se divide en un prólogo y tres episodios:

> *Prólogo.* El grito desesperado de Witek (Boguslaw Linda) frente a la muerte invade la pantalla hasta oscurecerla. Después, las imágenes nos llevan a un hospital de Poznàn. Allí, en medio de las víctimas de los enfrentamientos entre manifestantes y policías en 1965, la madre de Witek pierde la vida dando a luz a dos gemelos. De los dos niños sólo se salvará Witek. La pierna de una mujer se distiende, queda cubierta con una sábana: está muerta.
>
> A continuación, una secuencia de recuerdos infantiles, la partida de su mejor amigo a Dinamarca en 1968, durante las purgas antijudías. Momentos de intimidad casera con su padre. Después, Witek que espía ansioso la reunión de profesores de su clase. El primer amor de la adolescencia, una muchacha de pelo corto que se llamaba Czuszka. Concluye con las imágenes de la Facultad de Medicina, donde Witek asiste a una autopsia.
>
> Witek, estudiante, está en casa de su padre que le presenta a su nueva compañera y le confiesa que nunca le había gustado que fuese el «primero de la clase», y que sólo había estado orgulloso de él después de haberle pegado a un profesor y de haber sacado malas notas. Después Witek descubre a su padre y a su compañera haciendo torpemente el amor en el salón.
>
> Witek está con su novia. Cuando está apunto de hacer el amor, se detiene y va a llamar por teléfono presa del pánico: llama a su padre. Indeciso sobre si hablar o no, toma la palabra y se oye la contestación –una extraña advertencia– de su padre, al que van a ingresar en un hospital: «No hay nada que debas hacer».

Durante la noche, Witek es sorprendido llorando por una vigilante del metro: su padre ha muerto. Witek habla con el decano de la Facultad y le confiesa que ha perdido la vocación, además de a su padre, que era quien sufragaba sus estudios de Medicina. Murió «habiendo cambiado de idea».

En la estación de Lodz, Witek, que llega con retraso, se apresura a coger el expreso de Varsovia. Durante la carrera topa con una anciana y se le caen todas las monedas que lleva en la mano. Una de las monedas es recogida por un vagabundo que la utiliza para comprarse una cerveza.

*Primer episodio.* Witek ha sacado el billete y corre por el andén para tomar el tren. Consigue esquivar por los pelos al vagabundo con su cerveza y sigue corriendo. Por fin, logra asirse, en un esfuerzo desesperado, al pasamanos y salta al estribo. Durante el viaje entabla relación con un señor viejo de pelo blanco, Werner (Tadeus Lomnicki), su vecino de asiento. Witek aprovecha una parada intermedia del tren para ofrecer sus zapatos a un drogadicto, maltratado por los enfermeros de la Comunidad de Rehabilitación, para que escape por las puertas que han quedado abiertas. El drogadicto ni siquiera le escucha y vuelve a su asiento.

Witek está en casa del viejo Werner que bebe vodka y le cuenta su vida de viejo militante del partido, acusado injustamente por los estalinistas en el 49, arrestado y obligado bajo tortura a confesar haber hecho «lo que no había hecho» y de haber pensado «lo que no había pensado». Su suerte la habían compartido otros dos miembros del Partido amigos suyos, Krystyna y Adam. Werner estaba enamorado de Krystyna, pero Adam, que sale de la cárcel antes que él, se había casado con ella y había logrado reintegrarse en el partido. Tras la rehabilitación, Werner no había querido ya ostentar cargos oficiales, y había comenzado a trabajar teniendo contactos «con el extranjero» por cuenta del Partido.

Después, Werner ruega a Witek que marque un número de teléfono, haciendo que le pase con Krystyna. Entre los dos ancianos existe la misma relación de ternura de hace muchos años, relación que ocultan a Adam.

Al día siguiente, Werner le presenta a Witek a Adam (Zbigniew Zapasiewicz), escritor y miembro notable del Partido, para el que debe dar una conferencia sobre la formación de mandos intermedios. Durante la conferencia, un Werner enardecido, casi transformado respecto al viejo solitario y tiritando de la primera noche, habla de la necesidad ética de la ideología.

Mientras está en el parque con Werner, Witek se encuentra con Czuszka, su primer amor. Czuszka tiene las manos manchadas de negro: una señal de su actividad de tipógrafa clandestina. Witek acompaña a Werner al aeropuerto ya que parte al extranjero para una larga estancia allí. Entretanto, ha vuelto a frecuentar a Czuszka. Tras haber hecho el amor, Czuszka se entera con angustia que Witek va a inscribirse en el Partido.

Witek se ha convertido en activista del Partido pero, al ser nuevo, le envían rápidamente «al campo» a una situación muy difícil de resolver: «aplacar a toda costa» la revuelta de un grupo de toxicómanos de una comuni-

*«El azar»*

dad hospitalaria. Entre los jefes está el muchacho que se había encontrado en el tren. Los jóvenes amenazan con incendiar la enfermería del centro-prisión, la han ocupado y han encerrado a los nuevos médicos en las celdas de aislamiento. Entre las reivindicaciones está la de rehabilitar al viejo personal médico, que introducía ilegalmente droga en el hospital.

El clima es tenso, pero Witek consigue ganarse la confianza de los muchachos, que le admiten en la asamblea. Pero justo en el momento en el que todo parece tranquilo, Witek encuentra las llaves de las celdas y deja escapar a los médicos, quedándose él solo como rehén. Logrará hacerse con la situación y volver a la calma.

Witek está en la cama con Czuszka. A petición de Witek, Czuszka le cuenta todas las historias amorosas que ha tenido anteriores a él desde el momento en que siendo adolescentes se dejaron, hasta su nuevo encuentro. Mientras escucha, Witek sufre terriblemente, pero le ruega a su compañera que siga por considerarlo necesario para su mutuo conocimiento y, por tanto, para su relación.

Witek está con Czuszka en las proximidades de un muelle donde algunos amigos han importado publicaciones clandestinas. Cerca del muelle Witek se encuentra con Adam, que se dedica a limpiar su bote. El encuentro no es causal. Evidentemente, Adam está allí justamente para controlar la situación. Witek y Czuszka se encuentran de nuevo en la cama juntos. Esta vez es Witek el que habla sobre sí mismo, habla de su infancia, de su hermano gemelo que murió al igual que su madre el día del parto. Las imágenes del hospital en 1956 pasan otra vez por la pantalla.

Witek resulta preseleccionado para formar parte de la delegación del partido en un congreso en Francia. Werner ha vuelto. Ha pasado un año desde su marcha. Todo parece haber cambiado. Werner muestra con satisfacción los artículos «superestructurales» comprados en Occidente, una agenda-despertador electrónica y un pequeño juguete con un muelle que baja las escaleras.

Mientras pasea con Czuszka, Witek es detenido por la policía secreta: es reconocido con satisfacción por el policía, mientras que Czuszka es desalojada. Witek, de repente, se da cuenta que ha sido utilizado como anzuelo, se dirige a casa de Adam y le pega, antes de que le eche el matón del político.

Desesperado, vuelve a casa de Werner, coge sus cosas y, después de gritar enfurecido por haber sido engañado, agarra la maleta y un enorme mapamundi y se va. Fuera de la cárcel, Witek espera a Czuszka. La ve salir, empieza a seguirla pero Czuszka consigue huir tomando un autobús. Witek la vuelve a encontrar en una escuela, y consigue arrancarle una conversación. La conversación resulta, en realidad, un monólogo tedioso y amargo de la muchacha –que habla con el rostro tumefacto por los golpes– de la piedad y el asco que le inspira Witek, acusándolo de haberla, primero, vendido y, luego, salvado de la cárcel. Las acusaciones de Czuszka son tan fuertes que Witek se queda sin palabras y se va llorando.

Witek está en el aeropuerto. Ha decidido finalmente irse a Francia con la delegación del Partido. Se encuentra con el ex-jefe de los toxicómanos del motín, que ya es miembro del Partido y que le agradece haberle sacado de la droga. De repente, el jefe de delegación vuelve con los pasaportes diciendo que no pueden marcharse: hay huelgas en todo el país y su presencia es más útil en la patria. El episodio se interrumpe con el gesto de rabia que hace Witek al arrojar el mapamundi al suelo.

*Segundo episodio.* Witek está en la Estación de Lodz, va a salir para Varsovia. Tropieza con la anciana, el vagabundo recoge la moneda y compra una cerveza. Esta vez, no obstante, el tropiezo con el vagabundo es inevitable, y Witek pierde unos segundos preciosos en su carrera hacia el tren. En el andén se encuentra con el jefe de estación que hace amago de detenerle. Se enzarzan en una pelea que concluye con la detención de Witek, condenado a 30 días de «trabajo no remunerado».

En el parque en el que está excavando un enorme bancal en forma de águila polaca, Witek conoce a Marek (Jacek Borkowski), que está también condenado a trabajos forzosos por haber organizado una reunión en la «universidad volante», una asamblea de estudiantes para la lectura de libros clandestinos. Ambos encuentran bajo tierra una especie de mensaje en una botella de miembros del partido que en el 57 escriben que hay quien se lo pasa bien a costa del pueblo. Witek y Marek confraternizan. Marek le presenta a un sacerdote parapléjico (Adam Ferency) que le introduce en el movimiento clandestino, asignándole la misión de entregar dinero a una vieja militante. Llegado al lugar, Witek encuentra a la mujer destrozada, víctima de una agresión intimidatoria por parte del Partido. Hablando con ella, Witek se queda impresionado por su fe en Dios y en la vida, y por la confianza con la que prosigue su «ayuda clandestina» a los trabajadores. Uno de los agresores de la mujer persigue a Witek hasta su casa y toma notas.

Witek vive con su anciana tía (Irene Burska), que enseguida empieza a preocuparse por las reuniones clandestinas organizadas por su sobrino. En una de estas reuniones Witek se encuentra con su amigo de la infancia Daniel, que se fue a Dinamarca para huir de las purgas antijudías. En esta ocasión reconoce también a la hermana de éste, Wera (Marzena Trybala), seis años mayor, que se quedó entonces en Polonia porque estaba enamorada de un hombre. Los dos hermanos se han vuelto a ver hace poco, con ocasión del funeral de su madre. Nace una relación entre Witek y Wera.

Witek decide bautizarse. Después reza a Dios en una iglesia pidiéndole únicamente que «esté siempre con él» porque solo «no puede». Mientras tanto ha empezado a trabajar en una imprenta clandestina y es acogido como miembro de pleno derecho en el «movimiento». Witek sale elegido junto a otros miembros de la organización de la juventud católica para asistir a una reunión internacional en París. Pero, en la jefatura de policía, para expedirle el pasaporte le proponen dar los nombres de los «contactos en el extranjero» de la organización. Wera ha vuelto a Lodz y Witek se «aísla» del mundo para estar el mayor tiempo posible con ella. Justo en un momento de ternura es cuando Witek renuncia a abrir la puerta a Marek que le busca con insistencia.

Cuando vuelve a la imprenta se la encuentra desmantelada por la policía. Marek está furioso y adelanta la sospecha de que la ausencia de Witek durante la redada de la policía, no ha sido casual. Vuelve a verse con el sacerdote que le dice que debe ejercitar el perdón cristiano con los que le acusan de traición y rezar.

Witek está indignado, decide no ir a París y de esta manera evitar el escándalo del chantaje en la jefatura de policía. Mientras tanto, Wera está ilocalizable. Witek encuentra un mensaje suyo en casa. La muchacha le dice que le ha esperado en vano durante cuatro horas. Después, en casa de su tía, escucha en Radio Europa Libre la noticia de la ola de huelgas de protesta que atraviesa el país.

*Tercer episodio*. En la estación de Lodz, el encontronazo con el vagabundo es tan de lleno que Witek no logra ni siquiera acercarse al tren. Volviendo desilusionado, Witek se encuentra a Olga (Monika Godzik), la chica de la Facultad de Medicina con la que tuvo una relación. Por medio de ella reconsidera la idea de la universidad, habla con el decano (Zbigniew Hubner) y le dice que quiere retomar los estudios.

Witek y Olga se casan. Ese mismo día, Olga le dice que está embarazada de tres meses. Después, el día de la licenciatura, el decano le propone quedarse en la universidad para hacer la especialidad con él.

Ha pasado el tiempo, la hija de Witek tiene ya un año y Witek, que ya es un médico, va a curar al campo a una anciana moribunda. Allí asiste al extraño proceder de los dos hijos de la mujer, los cuales llevan más de diez años ensayando un ejercicio acrobático con pelotas, un número malabarista, por la pura satisfacción de saber que nadie en el mundo es tan bueno como ellos en eso. En la Facultad algunos miembros del Partido le proponen un puesto de ayudante, pero Witek rehúsa. Al mismo tiempo, Witek rechaza la petición formal presentada por algunos estudiantes para protestar por la detención de unos miembros de la «Universidad volante» entre los que está el hijo del decano. Witek es inamovible, rechaza toda cuestión política.

Solo en casa, pensativo, Witek intenta hacer el ejercicio malabarista con tres manzanas, pero falla y se come una. Una noche recibe la llamada del decano que quiere encontrase con él en la estación. Allí, el decano le ruega que le supla en unas conferencias, ya que ahora, como consecuencia de los problemas con la justicia de su hijo, están intentando dejarle de lado. Witek acepta, a condición de no tener que hacerse del partido. Tendrá que ir a Libia a dar una conferencia, pero en el último momento cambia la fecha de salida al día siguiente, porque ese día era el cumpleaños de Olga. Olga tiene un presentimiento, le pide a Witek que no se vaya. Pero Witek ha tomado la decisión y se embarca en el avión para Libia, vía París. Poco después del despegue, el avión explota.

El final, un bellísimo plano-secuencia del avión que desaparece detrás del horizonte inestable y candente de la pista de despegue, para después reaparecer ya en vuelo y explotar, nos remite a la imagen del principio, al grito impotente de Witek frente a la brutal incursión de la muerte en su destino. Así, retrospectivamente, se ilumina una existencia marcada por el juego entre la obstinada voluntad de vida del protagonista (único superviviente del parto traumático de su madre), y el cómo la vida se sustrae a su control ético y racional.

Kieslowski pone de relieve con *El azar* la anomalía de un personaje que comete siempre el error de asignar un significado *explícito* a su vida: sin tener el valor, como los dos hijos campesinos, de dedicarse a algo para lo que se precisa sólo una destreza, *concreta e implícita,* sin una finalidad, y que no se puede desarrollar con sólo la voluntad. El ejercicio con las tres pelotas (bella y simple imagen metafísica en la que se reproduce el juego de las tres vidas de Witek) es incomprensible a los ojos del joven médico ya que es algo que tiene sentido *sólo por sí mismo*, en un mundo en el que todos están obligados a aceptar el *ser en otro,* el ser siempre visibles, juzgables, identificables. Y de hecho, Witek, siempre es juzgado, puesto en entredicho, denigrado por lo explícito de sus intenciones, siempre irremoviblemente claras.

A pesar de que sus medios intelectuales sean poderosos, Witek sigue siendo un hombre ingenuo, envuelto por la marea informe de los acontecimientos en los que busca hallarse, porque tiene una prisa ciega por alcanzar una estabilidad imposible. El deseo «más viejo que Marx y más joven que Marx» de dar al mundo un orden más justo, del que habla el viejo Werner en su conferencia, típico de la generación de Kieslowski, se quebrará para Witek con su sometimiento al orden imperante, mientras que su existencia privada, devorada por la prisa del «deber ser», se vuelve la inconsciente causa eficiente de la negatividad del *azar*.

La «jugarreta del destino» en la estación, donde el encontronazo con el vagabundo alcohólico es capaz de determinar, indirectamente, la vida de Witek, demuestra cómo toda elección está a merced de acontecimientos insignificantes y casuales (el encuentro con el viejo militante comunista, el enfrentamiento con la policía, el encuentro con la estudiante de medicina), a los que se atribuyen *a posteriori* un sentido que, en sí mismos, no tendrían.

Pero hay otro factor que mueve la férrea voluntad del protagonista y es el de la *búsqueda del amor*. La presencia de la mujer tiene un papel determinante a la hora de colmar el vacío afectivo en el que parece haberse templado su carácter. Las compañeras de Witek rompen lo granítico de sus elecciones y tienen el poder de deshacer y poner en contradicción lo monolítico de su comportamiento. La incursión del amor en la vida de Witek es una experiencia de autorrevelación que le enfrenta con ese elemento aleatorio, contra el que lucha con todas sus fuerzas, que sacude los recovecos de su emotividad indefensa, desnudando la fragilidad de su carácter y la desesperación que se esconde detrás de sus elecciones, invalidando su libertad real.

Witek, a pesar de sus intenciones, demuestra que el azar no es sólo el de los acontecimientos exteriores del mundo, con el que se puede interactuar, sino también el de las *sublevaciones interiores*, de esas inexpresables reglas dadas desde la unicidad de nuestra relación con la vida, que es lo que se define como *destino*.

La vida de Witek sigue siendo siempre *la misma*, ajena al equilibrio que penetra en cada uno de los ambientes en conflicto. Witek es justamente el que parece estar de más en todo contexto, prestado casualmente: un simple peón de un orden ilusorio que promete redención en vez de fe.

La perplejidad de Kieslowski se deriva precisamente de la imposibilidad de una autonomía real de lo individual, del combate permanentemente en acto entre la necesidad utópica de *estar dentro* para cambiar las cosas (como sostiene el intelectual del partido Adam), y la voluntad concreta de determinar nuestra propia vida sin estar obligados por las circunstancias, el comportamiento del «tercer» Witek.

Este es, para Kieslowski, el punto ético de la cuestión política: el libre arbitrio de lo individual, condición previa de toda vida digna de ser definida como tal. Los seres, considerados como –para utilizar una expresión de Adorno– «seres perfectamente sustituibles», son el punto de mira del ataque que Kieslowski dirige con *El azar* a la «razón política» como forma sofisticada de justificación de la violencia social latente en los mecanismos del poder.

Kieslowski, como el Witek del primer episodio, pretende por consiguiente «estar dentro de las cosas», pero arrogándose la autonomía de su propio pensamiento, incluso a costa de ser mal interpretado por un referente que, evidentemente, no posee.

Las ideologías contrapuestas, en *El azar*, se sitúan en el mismo plano porque están subordinadas a la *libertad negada* de Witek: y esta petición de principio individualista, en aquel tiempo, no podía ser aceptada. Tanto por la oposición como por la *inteligentsia* filogubernativa.

Una película como ésta era inaceptable precisamente por su distancia cuasi-documental de lo narrado, por su *no identificación* inmediata, por el distanciamiento con el que el director trata la materia política, dando un juicio ético radical de la misma y descuidando la casuística de los contenidos ideológicos sobre los que se basaba la retórica de grupo.

Por estas razones de fondo, antes incluso que por la presunta «legitimación de la elección de la oposición», el destino de *El Azar* iba a ser quedarse en los estantes de la Oficina de Censura durante casi todo el período de la ley marcial, hasta finales de 1987, año en el que saldrá a las salas polacas, para después proyectarse al año siguiente en Francia, junto a *No matarás*.

## La historia y el «distanciamiento imposible»: desde *Una corta jornada de trabajo* (1981) hasta el encuentro con Krzysztof Piesiewicz

En el clima incandescente de 1981, Kieslowski da vida a un proyecto de televisión junto a su amiga, la escritora Hanna Krall, reelaborando un trabajo periodístico de esta última que llevaba el título de *La vista desde la ventana del primer piso*. El tema de la «ventana abierta», de la mirada desde la seguridad del interior hacia la inseguridad de lo exterior, se retoma metafóricamente en esta película política, particularmente criticada por el mismo Kieslowski que la acusa de veleidad y de «realismo socialista *à rebours*» (*Kieslowski on Kieslowski*, obra citada).

*Krotki dzien pracy* (*Una corta jornada de trabajo*) es quizás el ataque más didáctico hecho por Kieslowski contra el régimen comunista: la reconstrucción de los recientes acontecimientos de la historia polaca, recorrida con estilo de *dossier* periodístico. Lo que resulta molesto a los ojos del director hoy es lo esquemático de posicionarse a favor de la gente, los términos simplistas y un poco patéticos del acta de acusación sobreentendida en la película, completamente distante de la dialéctica del discurso ético emprendido ya en la vida política. La película, difícil de hallar, fue pasada por televisión sólo después de concluir la ley marcial, y nunca se distribuyó en los cines (también por voluntad del autor) a pesar de haberse rodado en 35 milímetros.

La idea de fondo de *Una corta jornada de trabajo* era la de mostrar la figura del secretario del partido de Radom en toda su dimensión, poner de manifiesto las relaciones de fuerza entre la presunta seguridad del edificio, el Comité Central y la multitud desesperada e irrefrenable. Kieslowski había pensado confiar el papel del secretario a Filipski, un actor y director de teatro polaco célebre por su arrogancia, antisemita convencido y de convicciones autoritarias, además de ser un extraordinario histrión.

Pero el proyecto se quedó en el papel a consecuencia de las evidentes idiosincrasias personales de Filipski y Kieslowski. El resultado, tras el montaje del largo material rodado, es una especie de imposibilidad moral en la autodefensa del secretario, que pone de relieve sólo la evidente ingobernabilidad de la situación y el juego de las partes entre los hombres involucrados en esta liquidación de la historia reciente, todavía caliente, todavía imposible de alejar. La película se montó apresuradamente en los estudios de la WFD, para terminarla antes de que los eventos políticos hicieran imposible proseguir el trabajo.

Tras la entrada en vigor de la ley marcial, Kieslowski ya en dificultades con la censura, atravesó casi un año de inactividad, en el que se vio obligado a tomar en consideración, totalmente a su pesar, la hipótesis de volver a trabajar como documentalista para el Estado y así poder sobrevivir.

A este propósito, en 1982, escribió una serie de guiones para cortometrajes, una vez más, indefectiblemente, de argumento político. La primera idea tomada en consideración tenía el irónico título de *El pintor* (*Malarz)* y era un cortometraje sobre la historia de una joven recluta del ejército a quien le habían confiado el encargo de borrar o hacer ilegible con pintura las pintadas y graffitis de los muros de Varsovia dirigidos contra el Partido y contra el Comité de Salvación Nacional presidido por Jaruzelski, o bien, en la mejor de las hipótesis, la más hilarante, modificar las letras para cambiar de signo, transformándolas en pintadas de apoyo al gobierno.

Un proyecto de más largo aliento, ligado de nuevo a la contingencia política, era el de retomar ciertos procesos por insubordinación a las leyes marciales, que se sucedían a ritmo frenético cada día, con condenas absolutamente desproporcionadas con respecto a la entidad de los delitos, que iban desde la pintada ilegal a la posesión de una imprenta clandestina, desde la reunión sediciosa a la resistencia a la autoridad pública.

Inesperadamente, este segundo proyecto fue aprobado por el Ministerio de Cultura, y Kieslowski se dirigió a Hana Krall para que le presentase a algún hombre de leyes para discutir los términos de su realización. Su amiga periodista le presentó a un joven abogado de Varsovia que tenía una larga experiencia en el campo de la defensa de organizaciones sindicales y políticas clandestinas como el KOR y la confederación para la Independencia Polaca: se trataba de Krzysztof Piesiewicz.

Piesiewicz aceptó que algunos de sus clientes fueran rodados durante los procesos y le echó una mano a Kieslowski en el planteamiento del guión. Cuando se dio inicio a la elaboración de la película, en todas los palacios de justicia en los que se rodaba, los jueces, condicionados por la presencia de la «troupe», modificaban el curso del proceso y disminuían las penas infligidas hasta hacerlas totalmente iguales a las anteriores a la ley marcial, llegando incluso a absolver al imputado.

Durante más de un mes y medio, Kieslowski empezó a interrumpir las tomas de decenas de procesos estáticos, viciados por unas condenas irrisorias: todo ello, banalizaba la tesis de partida de la película, el absurdo del régimen judicial durante las leyes marciales, y sobre todo, hacía irrealizable la idea de contraponer los diferentes grupos de personas involucradas en los procesos: los tribunales respecto a los acusados, los abogados de la acusación frente a los de la defensa.

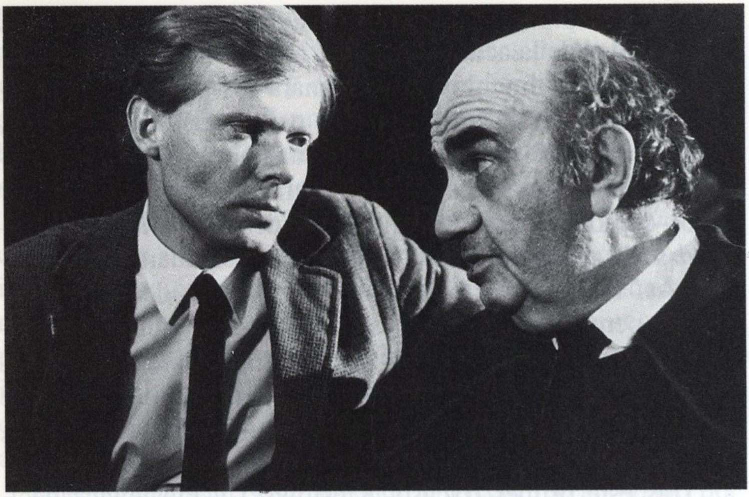
Ante el «testimonio» de la cámara los procesos se autorreformaban y la película corría el peligro de transformarse, contrariamente a sus propósitos, en una apología humanizante de las leyes marciales y de sus hombres. Una vez más, por tanto –como le ocurría al Filip Mosz de *Aficionado*–, *la realidad* se le escapaba de las manos para adecuarse a la *imagen*. Así fue como Kieslowski abandonó la idea del documental, pero no renunció al espíritu de fondo que lo inspiraba: mostrar la magnitud de la derrota que, con las leyes marciales, se había infligido a toda una generación, de la que Kieslowski formaba parte. Todos, fuera cual fuera su bando, habían sufrido la derrota.

Tras este primer fracaso, Kieslowski y Piesiewicz decidieron mantener intacto un proyecto sobre la «Polonia ofendida» y realizar juntos su primer guión: así es como nació *Sin fin*.

## Amor y muerte en la Polonia de Jaruzelski (*Sin fin*, 1984)

> Probablemente estoy más interesado siempre en lo que pasa dentro de mí, en mi cabeza, en mis tripas. Oriento la dirección hacia lo que no está claro, el misterio, la duda, la premonición. La exterioridad no existe (Hubert Niogret, ed., «Entretien avec Krzysztof Kieslowski», en *Positif*, n.332, octubre 1988).

Esta declaración de Kieslowski al día siguiente del estreno europeo de *Sin fin* (*Bez Konca)* y del éxito de *No matarás* en Cannes, da perfecta idea de la consciente revolución estética que el director impone a sus películas: lo que es *sin palabras*, las emociones que guían el devenir de lo individual en la historia, pasa a ser, sin coartada ninguna, el punto focal de las «investigaciones metafísicas» sobre el *sentimiento del mundo* de sus personajes.



«*Sin fin*»

*Sin fin* se desarrolla a partir del *trauma de sitio,* de la tragedia del «estado de guerra» que ha obligado a toda una nación a inclinar la cabeza ante un sentido ciego y generalizado de derrota: una Polonia reducida al fantasma de sí misma, mortificada y ofendida, la Polonia gobernada por el general Wojciech Jaruzelski.

La idea primitiva de una película sobre los procesos políticos, discutida con Piesiewicz hacía dos años, cambia de forma y de baricentro: las salas de los tribunales, los lugares de concentración silenciosa de la oposición al régimen, la dramática inanidad de una vida en *libertad vigilada*, todo esto es el telón de fondo de las perturbadas emociones de los protagonistas de la historia, cuyas vidas han sido destrozadas por los sucesos políticos.

Kieslowski encomienda la interpretación del abogado Antoni Zyro a Jerzy Radziwilowicz para que encarne el sentido de la *muerte interior* que está presente en toda la película. La elección es significativa pues este actor es el rostro paradigmático del cine de oposición polaco, intérprete de *El hombre de mármol* y *El hombre de hierro*, portador por asociación gráfica de los valores de rectitud moral e intransigencia en relación al poder, que Andrzej Wajda había plasmado en sus películas más políticas.

Kieslowski hace morir a este personaje al inicio de la película coincidiendo con el inicio del estado de sitio, y le sitúa al margen del mundo de los «vivos», testigo silencioso de algo que está desapareciendo lentamente: la voluntad de luchar para poder *levantar la cabeza*. Su permanencia no es la de un fantasma ni la de un alma en pena del teatro, no, sino la presencia concreta de una figura carismática, que sigue constituyendo, más allá de la muerte, un punto de referencia ideal cuya desaparición no hace más que acrecentar su vitalidad.

Zyro sigue siendo sin existir: el estado de sitio ha matado su existencia, en sentido literal y metafórico, y sin embargo, sigue juzgando todavía, con *lo que ha sido*, y sigue condicionando las ideas y las hazañas de los dos protagonistas paralelos de la película, su joven viuda y el obrero procesado por huelga del que había sido abogado defensor.

Mediante la ausencia del personaje, emerge de esta misma raíz, el estado de *mortificación* (en sentido literal), tanto por la falta de amor como de valor intelectual, que –para Kieslowski– es la verdadera esencia de una condición política y social absurda, cuya responsabilidad es de la colectividad, en su conjunto, y no sólo de su parte dominante. En medio de esta miseria moral –que se refleja en la inquietud y vacío de las relaciones de Ursula, la viuda de Zyro–, sólo el descubrimiento de que uno es todavía vulnerable y la renuncia a la *supervivencia* a toda costa parecen ser las dos únicas cosas capaces de devolver a la existencia ese sentido de la dignidad que el estado de sitio le ha arrebatado.

*Sin fin* es, ante todo, una *historia de amor*, que desmiente la concepción que tiene Witek, el joven protagonista de *El azar*, es decir, niega que se pueda decidir lo que uno quiere ser, que nos podamos autodeterminar moralmente. La política se muestra en la película como un abstracción hecha sobre la base concreta de las relaciones humanas, no el matrimonio con un ideal teórico, sino una consecuencia de las elecciones afectivas de las que está hecha la vida y, por consiguiente, llena de contradicciones. De un parte, por ejemplo, es verdad que sólo, cuando hay *memoria,* hay conciencia de los propios actos. Pero la memoria es un arma de doble filo y, en los momentos de cansancio, puede envolver el presente hasta vaciarlo de sentido.

> Está a punto de amanecer. Cerca de un cementerio, durante un velatorio fúnebre, un mano acaricia la cabeza de un niño. Ya de día, un hombre merodea en una casa. Se trata de Antoni Zyro (Jerzy Rdziwilowicz), un abogado muerto por un infarto hace cuatro días. Con aspecto sereno, Antoni cuenta su muerte y la sensación de enorme silencio –como si todo lo viera desde arriba– de los últimos momentos de su vida, los pensamientos banales, la ausencia de toda sensación.
>
> Después describe a Ursula (Grazyna Szpolowska), su mujer, y a Jacek, su hijo, mientras ve cómo se despiertan y desayunan. Ursula dice a Tomek (Marek Kondrat), el mejor amigo de Antoni, que su marido ha muerto.
>
> La mujer de un cliente de Antoni, Joanna (Maria Pakulnis), insta a Ursula por teléfono a que le dé una cita. Ursula acompaña a Jacek al colegio, y cuando vuelve a casa se encuentra a la mujer esperando en las escaleras. Quiere ver el *dossier* de su marido, el obrero Dariusz (Artur Barcis), que va a ser procesado por huelga no autorizada. Tras ciertas dudas, Ursula le muestra el sumario, pero la mujer no encuentra lo que buscaba.
>
> Joanna se dirige después a un viejo letrado, el abogado Labrador (Aleksander Bardini), maestro de Antoni, para que defienda la causa política de su marido. Labrador, tras ciertas dubitaciones, acepta.
>
> Ursula está en casa, hojea el código penal y encuentra dentro dólares y viejas fotos de carnet de su marido. Luego, en un sobre dirigido a Antoni, encuentra fotos en las que está desnuda y a las que se les ha cortado la cara. Ursula habla con Tomek sobre las fotos y descubre que

Antoni sabía que su mujer había posado de joven desnuda por dinero, pero que había fingido no saberlo.

Ursula repasa la lista de abogados. Al lado del nombre del abogado Labrador hay, en rojo, un signo de interrogación. Ursula se enfada con Jacek, pero éste niega ser el autor de dicha marca. Luego, mientras se dirige a casa de Joanna, donde tiene lugar una reunión de simpatizantes de *Solidaridad* para escribir una carta de protesta contra las autoridades, Ursula asiste al extraño fenómeno de la parada de su coche. Se queda muda durante unos instantes. Poco después, en un silencio helador, presencia un accidente mortal: el choque de dos chicos contra un autobús.

En casa de Joanna, Ursula se encuentra con una mujer que conocía a Antoni cuando era estudiante y que le habla de él.

En la cárcel, el abogado Labrador intenta convencer a Dariusz para que dé un pretexto y no le condenen, para suavizar su radicalidad. Por el contrario, Dariusz junto a otros presos políticos, ha decidido empezar una huelga de hambre.

De vuelta a casa, Ursula encuentra una vieja foto de Antoni con la mujer de la fiesta. Le pide explicaciones a Tomek. Tomek confiesa y dice que él y Antoni siempre han estado enamorados de la misma mujer, primero, de la mujer de la foto y, después, de ella.

Ursula decide acostarse con un joven estudiante americano que se ha encontrado casualmente (Daniel Webb), pero durante la relación se siente fatal y llora mientras Antoni le mira inmóvil. Ursula ha ensuciado la espalda de su joven amante de negro e intenta explicarle que, a menudo, las cosas que toca se vuelven negras, pero al final renuncia.

Ursula esconde los dólares en casa de Joanna. Joanna le confiesa la situación de conflicto familiar en que vive ya que su padre es favorable a los otros, a los que apoyan al régimen.

Ursula va a un psicoterapeuta (Tadeusz Bradecki) para que le hipnotice e intentar quitarse de la cabeza a su marido, pero el efecto de la hipnosis es el contrario: Ursula ve a Antoni y le parece que ha logrado comunicarse con él. De vuelta a casa, se masturba llorando e invocando el nombre de Antoni. Jacek la oye, entra en la habitación y le confiesa haber oído los mismos lamentos una noche, cuando espiaba a sus padres desnudos haciendo el amor. Ursula le explica a Jacek que él había nacido del amor entre ella y Antoni.

Mientras Dariusz prosigue su irreductible cuerpo a cuerpo con las autoridades, sus amigos empiezan a resquebrajarse en su monolitismo. Labrador trata de aprovechar la situación y le dice que finja disentir para poder salir y luchar por su causa. El joven ayudante de Labrador (Michal Bajor) está más bien irritado por este razonamiento oportunista, pero Labrador le explica que su trabajo consiste en conseguir la absolución de los acusados a toda costa. Después discurre otra técnica de persuasión. Le dice a Dariusz a través de su ayudante que grite provocativamente toda la verdad desde detrás de los barrotes, que declare su odio por el sistema y exponga sus propios argumentos.

Tomek ha decidido irse par siempre de Polonia, está demasiado amargado para quedarse. Ursula intenta decirle que ha visto de nuevo a Antoni, pero no lo consigue. Después vuelve al terapeuta que está hipnotizando a gente para quitarles el estímulo del hambre y hacerles adelgazar. Ursula querría repetir el experimento, pero el terapeuta se niega diciéndole que no debe tomarlo como un médium entre ella y Antoni.

En el tribunal se espera la sentencia de Dariusz. El juez, inesperadamente, le condena a dieciocho meses y una suspensión de la pena de dos años. Todos sus compañeros salen extrañados del sospechoso hecho. En la sala se encuentra también Antoni. Labrador, no obstante, siente que ha perdido la «victoria» de su defensa. Labrador lee a Ursula y a Joanna versos sobre la libertad interior.

Ursula está sola en casa. Corta los cables del teléfono. Abre las llaves de todos los fuegos de la cocina y también la espita del gas. Después, se cierra la boca con un esparadrapo y acerca su cabeza al horno. Poco a poco empieza a perder la consciencia. Antoni la llama, Ursula va a abrazarlo. Los dos salen juntos al aire libre. Fuera, oscurece. Es el atardecer.

La primera película escrita por Kieslowski y Piesiewicz es una obra amarga, impregnada desde las primeras imágenes de una atmósfera lúgubre, que se refleja en el monotema grave de la banda sonora de Zbigniew Preisner, también colaborador del director por vez primera. Si bien el amor en esta película no es tratado nunca directamente, éste se convierte, más bien, en la expresión concreta de lo que no tiene fin, la detención del tiempo en la eternidad afectiva de la memoria.

En un sentido general, por tanto, la muerte es el acto de la extrema disociación, de la extrema protesta contra la triste elección de «olvidar para sobrevivir», del estancamiento moral al que todo el mundo está forzado por la amenaza inmanente del estado de sitio. Pero la muerte es también, en la vida de Ursula, un vínculo positivo, el motor y el sentido

*«Sin fin»*

de un amor paroxístico, que supera de un salto todas las motivaciones materiales de la existencia: sólo *este mundo* niega la posibilidad real del amor pero, en la eternidad concreta de los sentimientos, todo es distinto, la muerte ya no es ausencia sino que equivale a una reunión definitiva con la persona amada a través de la cual ha descubierto, por negación, la necesidad de un amor perdido que esta vida le ha impedido comprender.

No por casualidad la película se titulaba inicialmente *Szcesliwy koniec*, es decir, «Final feliz», refiriéndose a la consecución inmaterial de la obsesiva idea del amor de la protagonista femenina, en la ambigüedad del acto de negación de sí misma como único modo de negar realidad a la crueldad de la vida.

El primer final que se rodó de la película mostraba a Antoni y a Ursula caminando por una circunvalación de la ciudad con mucho tráfico, hasta que la carretera desaparecía mientras los automóviles continuaban pasando: pero toda la realidad estática ya no existía y los dos amantes caminaban en el vacío.

La escena fue sustituida más tarde por Kieslowski por otra de un gusto más próximo al *surrealismo,* tal y como lo definió Breton, «la superación de la realidad a través de sí misma»: hacía falta obtener la misma sensación emotiva, expresando mediante lo concreto una realidad mental. Encuadrando la escena de su alejamiento en el reflejo cada vez más tenue del cristal esmerilado del postigo de un armario, Kieslowski consigue dar un sentido de creciente irrealidad de lo que se halla «después de la vida» sin recurrir a ningún milagro técnico.

*Sin fin*, en su recorrido narrativo en espiral, está enteramente sembrado de imágenes ambiguas, de premoniciones y de interrelaciones que giran en torno a la ausencia de Antoni Zyro. Desde la parada del coche de Ursula como analogía de la irrupción de la muerte en el accidente de carretera, hasta el reloj que el difunto abogado Zyro había regalado a su colega Labrador y que se rompe de repente.

A ello se añade más tarde una verdadera y auténtica «sinfonía negra»: desde el perro negro que sigue a Ursula durante toda la película y que sabe reconocer el fantasma de Antoni hasta el tizne negro con el que Ursula mancha todo lo que tocan sus manos, desde el negro fondo del horno del que sale el gas que matará a Ursula hasta el negro de la muerte que preside los velatorios fúnebres.

La soledad de Zyro se corresponde de modo perfecto con la soledad de Ursula y Dariusz, su muerte con su tormento, al quedarse solos con su memoria y con su propia visión del mundo. Pero mientras que el drama de la soledad de Ursula se consume en el ámbito de la existencia privada, el del obrero Dariusz se corroe con la duda política del dilema entre elección ética y elección pragmática, entre el justo obrar y la coherencia política. Se halla dentro de la mordaza oprimente e irresoluble de tres visiones del mundo, que corresponden a las tres líneas de defensa de sus abogados.

La primera es la visión utópica del abogado Zyro, el hombre libre e independiente, honesto, coherente con sus propios principios libertarios, según el cual Dariusz debería haber decidido autónomamente su línea de defensa. La segunda es la del viejo abogado Labrador, del que Zyro fue pasante, y que representa el conformismo del sentido común, la necesidad de seguir viviendo a través del compromiso, porque la moral debe estar sometida a la praxis, y la praxis quiere sólo hombres vivos y libres para actuar. La tercera línea, expresada por el joven ayudante de Labrador, es provocativa, casi cínica, al aconsejar al obrero que utilice el proceso para crear un caso, para atraer la atención internacional sobre la desunión del régimen. Es la posición más sensacionalista e ideológica, la más cercana a las franjas más extremas de la oposición, que olvida a los hombres individuales transformándolos en héroes potenciales sobre los que escribir la historia de la revolución.

A juzgar por la reacción indignada de las instituciones, *Sin fin* abordaba de lleno el problema del enfrentamiento político: la Iglesia, por motivos morales, encontró reprobable una película en la que, para una madre, el sexo supera en importancia al problema de la responsabilidades morales respecto a su hijo menor de edad, y en la que el suicidio se contempla como un medio desesperado para alcanzar una felicidad imposible.

La oposición atacó duramente a Kieslowski porque la película aireaba sus divisiones internas y se mostraba muy escéptica respecto a la posibilidad de «la victoria final». Se llegó a acusar a Kieslowski (sobre todo, por el tema de Dariusz) de haber trabajado por encargo de las autoridades, ya que la película les proporcionaba una impensable apología.

Por su parte, el Partido no dudó en atacar violentamente *Sin fin* desde las columnas del órgano oficial, *Tribuna Ludu*, señalándola como claro ejemplo de sabotaje antisocialista y vademécum para los estrategas de la oposición. La crítica del Partido se basaba, sobre todo, en las numerosas recensiones mordaces que la película había suscitado en los medios de comunicación soviéticos.

El escepticismo fundamental de Kieslowski respecto al funcionamiento político y el uso de la paradoja para expresar un malestar indefinible fueron serios handicaps para su supervivencia artística en un país dividido, al mismo tiempo, por una «guerra fría» y por una «guerra civil». Pero es, precisamente, esta actitud suya de fondo la que le hace sentirse tan cercano a Krysztof Piesiewicz, el abogado de los procesos políticos más importantes de los años 80, incluido el del asesinato del Padre Popieluszko, y no obstante, al igual que él, convencido defensor de la autonomía del arte, de su libertad analítica incondicionada.

*Sin fin* marca, en este sentido, la divisoria entre el viejo y el nuevo Kieslowski. Como dirá el cineasta en una entrevista, a partir de este momento empezó a «situar la cámara en otra parte», a cancelar de su horizonte poético el vínculo directo con «la cuestión política», dedicándose a lo «abstracto» universal de la condición humana y dejando de lado, para siempre, lo «concreto» político de Polonia.

# 7

# Diez películas sobre la indescifrabilidad de la vida: *Decálogo* (1989)

Mientras sigue su curso la elaboración de *Sin fin*, Kieslowski tiene ya en mente un nuevo proyecto cinematográfico que se propone realizar junto a Piesiewicz: se trata de una película sobre la ilógica génesis de un homicidio, una película violenta, extrema, que culmina con la condena a muerte del joven asesino. Discutiendo esta idea de partida, Piesiewicz, atraído por la contradicción *in terminis* de «el asesinato del homicida» por parte de la ley (con la que se había enfrentado explícitamente en su práctica como abogado defensor) propone al director elaborar una idea que le obsesionaba desde hacía mucho tiempo: realizar una película sobre el Decálogo, sobre los diez preceptos morales del Antiguo Testamento en los que se basa también, en gran medida, la jurisprudencia actual, sometiéndolos a una especie de verificación en el mundo contemporáneo.

Kieslowski, que en aquel período sustituía a Krzystof Zanussi en la guía productiva del Grupo TOR, desarrolla en un primer tiempo la propuesta de Piesiewicz sobre el proyecto de escribir diez películas de una hora para la televisión, cada una de ellas inspirada en un mandamiento y confiadas a directores debutantes, quedándose él la realización del quinto mandamiento: no matarás, y así poder retomar la idea original de la película sobre el homicidio.

Pero durante los dieciocho meses de redacción del guión, lo que había nacido como un proyecto experimental empieza gradualmente a tomar cuerpo como juego estético entusiasmante de desarrollos imprevisibles, un mecanismo de relojería capaz de hacer explotar, una a una, las más lacerantes contradicciones del hombre situado frente a los enemigos de su propia conciencia. Los diez guiones, presentados a la televisión polaca en 1986, quedarán bloqueados en sus oficinas durante un año (estamos todavía bajo el régimen militar) antes de que sean aprobados por las autoridades.

Durante este período de espera Kieslowski, casi enamorado de Decálogo, madura la decisión de rodar él solo la serie de los diez episodios previstos, encomendando cada uno de ellos a distintos directores de fotografía (cosa nada banal, dada la extrema importancia de la fotografía en la economía expresiva de la obra). No obstante, la financiación asignada por la Televisión Estatal es demasiado exigua para permitir la realización de una obra tan compleja. Por esta razón el director se ve obligado a dirigirse una vez más al Ministerio de Cultura, solicitando financiación para la realización de dos películas de bajo costo extraídas del guión de Decálogo y destinadas al circuito cinematográfico: así surgieron *No matarás* (*Krotki fil o zabijaniu*, 1988), versión larga del quinto mandamiento, y *Krotki film o milosci* (*No amarás*, 1988) versión larga del sexto mandamiento («No cometerás actos impuros»).

A partir de ese momento, el rodaje de las doce películas tiene lugar simultáneamente en el espacio de dieciséis meses, entre 1987 y 1988, con una única interrupción necesaria para llevar a cabo el montaje de los dos largometrajes cinematográficos, que se proyectaron en las salas polacas a 1988 y principio de 1989. Mientras, Kieslowski está ultimando el montaje definitivo de los diez episodios de televisión. Son, pues, cinco años de trabajo, de 1984 a 1989, para llevar a cabo un proyecto colosal, una verdadera apuesta por el aparato productivo estatal polaco, con una tenacidad sorprendente en un autor que, al comienzo de su itinerario, se encuentra con que su película *El azar* lleva años retenida en las oficinas de la Censura, y cuya última obra, *Sin fin*, ha sido boicoteada tanto por las autoridades gubernativas como por la oposición de su país.

Krzysztof Piesiewicz cuenta que la idea de *Decálogo* le fue inspirada por la visión en el Museo Nacional de Varsovia de un cuadro polaco del siglo XIV, que representaba las Tablas de la Ley: una gran tabla de leño dividida en diez partes, en cada una de las cuales una breve escena de la vida cotidiana tenía la misión de ilustrar cada uno de los diez mandamientos. El dato más sorprendente de aquella obra era la libertad expresiva del artista, que proporciona un retrato de su época que logra fundir la primariedad de los preceptos religiosos con la normalidad de los acontecimientos representados, describiendo la crisis del hombre frente a la Ley de manera absolutamente lejana del énfasis de la relación entre Dios y el hombre.

El esquema de *Decálogo*, en muchos aspectos, refleja el mismo planteamiento ideólogico del artista del siglo XIV descrito por Piesiewicz. Un gran edificio periférico de reciente construcción, más bien anodino, situado en el barrio Stowki de Varsovia, hace de marco a diez historias de vida cotidiana, cada una ellas titulada con el número del mandamiento correspondiente. Su relación con el precepto bíblico a menudo es sólo tangencial, alusiva, escondida entre los pliegues de la conciencia individual de los personajes y no en la dinámica explícita de los eventos. Los mandamientos son vaciados por Kieslowski de lo que parecía ser su característica esencial: la ineluctabilidad divina. Estos, rebajados a su dimensión humana, dan lugar a diez historias que se contraponen a la indescifrabilidad de la existencia, a la caótica unicidad del destino individual, poniendo de relieve la distancia que separa a las leyes morales (en su pretensión de absoluto) de la continua *excepción* que la vida impone.

> No creo que los mandamientos sean la ley fundamental de la religión judeocristiana. Para mí, son sólo diez frases, bien escritas, que intentan regular las relaciones entre las personas. Y son interesantes, porque ninguna ideología las ha puesto nunca en discusión. Lo que me fascina de los mandamientos es que todos estamos de acuerdo con el hecho de que son justos, pero al mismo tiempo los violamos todos los días. Me interesan, porque me permiten investigar sobre la doblez del hombre (Krzysztof Kieslowski en «Mi biblia sin certezas», entrevista a Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz, de Alberto Crespi, en *L'Unità*, 19 de Septiembre de 1989).

La mirada sobre la vida, su imposibilidad de aprehender hasta el fondo el misterio que se oculta detrás de cada acontecimiento, incluso en el más banal en apariencia, se produce a través de una analogía estructural, grata al director, tanto en la forma como en el fondo de las diez historias de Decálogo. En el centro de todo está, en efecto, el conflicto «entre la voluntad de entender el mundo y la imposibilidad de entenderlo». Por un lado, este conflicto implica la observación desde lo exterior, la postura del director y del espectador colocados ante *el silencio de los acontecimientos* de la vida, situados ante su «estar a merced del azar». De otro lado, está *la indescifrabilidad de los comportamientos humanos,* que se desvían de la racionalidad que en ellos cabría suponer para seguir el impulso de las emociones.

La base de la moral es racional pero las emociones, a menudo, poco tienen que ver con la causalidad lógica, de modo que los personajes reaccionan en direcciones inescrutables, cuyas motivaciones permanecen oscuras a los ojos del mundo (y, por tanto, a los ojos «exteriores» de la película). Kieslowski entra y sale de las dos perspectivas: los hombres que no descifran el mundo, el mundo que no descifra al hombre.

En este sentido, asume una importancia extraordinaria en la economía de *Decálogo* el personaje sin nombre interpretado por Artur Barcis que, una y otra vez, bajo distintos disfraces, pasa a ser un testigo casual y silencioso de las crisis desgarradoras de los personajes y de lo paradójico de los hechos. El es el espíritu mismo de la película. Su mirada es la encarnación del mundo, del otro, de lo próximo que aflora sin detenerse y que bien podría haber podido cambiar nuestra vida. Su mirada es, a veces, de incomprensión; a veces, de indiferencia; otras, de compasión pero sin una sola palabra: una mirada desde la superficie externa y visible de los hechos, presente pero distante, un mundo al alcance de la mano con el que es imposible comunicarse.

Su presencia en los momentos de vuelco en el destino de los personajes, si bien sobrenatural en su inexplicabilidad, está lejos de una manifestación terrena de lo divino. Tal vez sea ese «fragmento de Dios» de Spinoza que somos cada uno de nosotros, esa mirada-testigo a la que –independientemente a quien pertenezca– no podemos sustraernos en los momentos cruciales de nuestra vida.

La sociedad, cuyas paradojas eran el centro de la obra de Kieslowski hasta *Sin fin*, incluso si eran invisibles en sus aspectos inmediatamente políticos, en Decálogo, por el contrario, no ha desaparecido sino que se ha introyectado en la perspectiva del personaje que recorre sólo los caminos del «infierno de la ética» (como reza el título del seminario de la vieja profesora de *Decálogo 8*) donde, como el apóstol Pedro, acaba por traicionar lo que se ha propuesto no traicionar, aún sabiendo que corría el riesgo de hacerlo. El protagonista-tipo de *Decálogo* va a chocar con violencia consigo mismo, con los mandatos de una sociedad contra los cuales el hombre, en cuanto ser racional y moral, actúa inconscientemente. El hombre se vuelve, de este modo y a su pesar, «doble», escindido entre las perentorias razones de su moral y lo indeterminado de sus afectos, en cuyo ámbito *no existe la justicia*.

Kieslowski duda sobre lo que, en realidad, es moral para el hombre: adoptar la lógica de la mirada «exterior» del mundo y sacrificar así, traicionando, lo que siente por seguir aquello que considera «justo», o, por el contrario, traicionar sus instancias éticas para permanecer fiel sólo a sí mismo, y actuar siguiendo lo que siente, a costa de ser «injusto». Esta doblez es fatal, ningún esfuerzo de voluntad puede resolverla.

Kieslowski y Piesiewicz, no obstante, no se limitan a plantear el problema moral, sino que sugieren una visión diversa en la superación de esa pretensión teleológica que lleva a identificar una finalidad en todas las cosas: pretensión que está en la base tanto de la racionalidad humana como en la humana necesidad de Dios. Si el criterio de la moral está ligado a la identificación de una finalidad en cada acción, entonces todos los hombres son injustos y egoístas, ya que se alejan constantemente del sentido común para seguir esas emociones básicas sobre las que los diez mandamientos se proponen ejercer un control y pretenden ser una guía racional. La finalidad exige la respuesta a la pregunta del porqué, pero esta pregunta, la mayoría de las veces, no tiene ninguna respuesta.

Buscando una respuesta al porqué de todo lo que acaece, tratando de sustraer al mundo del caos y la irracionalidad, nace la exigencia de un Dios juez y motor de las cosas. Pero la finalidad es una trampa. Nada demuestra que en todo lo que acontece exista una finalidad, ni que ésta sea necesaria para comprender la vida. Como declaró Kieslowski, «en general, el mensaje de las diez películas, si es que existe, es el de buscar a Dios en otras cosas que vayan más allá de Dios». Por tanto, no hay ninguna respuesta a la pregunta sobre la vida, ya que el error consiste en la propia pregunta.

La pregunta, no obstante, se puede superar, se pude ir más allá de la exigencia de comprensión racional sin tener que racionalizar esta instancia de fe en un ente supremo que, en cuanto supremo, no se puede comprender: ese más allá de Dios del que habla Kieslowski está *entre las cosas*. Es identificar la finalidad de la vida en la vida misma, sin buscarla en algo ulterior. Vivir la vida significa aprehender su sentido incluso en la incertidumbre, renunciando a resolver sus contradicciones, y dejándose guiar por las emociones y por los sentimientos que, por ellos mismos, son capaces de dar sentido a los hechos, de otro modo mudos.

Kieslowski y Piesiewicz se niegan a reducir lo *inefable* de la vida a los esquemas de un teorema ético cerrado, a una razón universal que no admita excepciones, ya sea la de la ciencia o la de la religión. Como Piesiewicz en su actividad de abogado, los autores de la película asumen la defensa de hombres que se trasgreden a sí mismos y no tratan de denunciar sus culpas. Su mirada es *solidaria* con el sufrimiento que subsigue a elecciones erróneas, pero sin llegar nunca a elevar el sufrimiento a distintivo de la profundidad del hombre.

La vida debe ser entendida, aceptada y amada por lo que es, a pesar de que el azar y la moral no cesen nunca de reescribir sus parámetros de juicio. Pero el azar, causa eficiente de todo cambio, sólo es tal desde una perspectiva subjetiva y exterior, la del observador (y no es casualidad que en todos los episodios se den cambios de miradas, perspectivas cruzadas, puntos de vista diferentes confrontados, que hacen asumir al acto parcial del ver una importancia capital).

En Decálogo asistimos a una construcción gradual de un suspense próxima a la sintaxis fílmica de Hitchcock, al desarrollo paralelo de circunstancias que aparentemente no tienen ninguna ligazón, a su concurrir autónomo hasta confluir en un hecho que no tiene ninguna explicación fuera de esa confluencia. La realidad descrita por Kieslowski y Piesiewicz es una realidad enteramente *relacional*, fundada, toda ella, en las relaciones interpersonales, en las que cada individuo está totalmente expuesto al prójimo, a la mirada y a la acción de aquéllos que, quizás no casualmente, encuentra en su camino.

La metafísica de *Decálogo* no es propiamente tal. Su única metafísica, si podemos llamarla así, se basa en la *metafactualidad* de los hechos, los cuales son sólo el último eslabón de una cadena infinita de concatenaciones, imposibles de remontar hasta su origen. Esta imposibilidad es la que da forma a esa sensación de inexplicabilidad que definimos como azar. La realidad, muy a menudo, rompe el tejido ilusorio de su neutralidad lógica, enviando signos elocuentes e indescifrables, espías de su complejidad y de su mutación incesante que, de primeras, resulta imposible de leer.

Y no obstante, la «realidad» no existe. O mejor, la realidad no es nada fuera de la mirada que, observándola, la crea. Nadie podría distinguir entre una mariposa y una hoja, si no hubiese visto una antes. Todo hombre adquiere el lenguaje con el que descifra la realidad mediante su limitada experiencia, y la experiencia no cesa nunca de reescribir de nuevo ese lenguaje. Pero dicha reescritura tiene siempre su origen en el derrumbamiento traumático del lenguaje precedente y de todas las certezas racionales y sentimentales, que estaban ligadas a ella.

En las diez historias de *Decálogo* los personajes son observados justo en el instante en el que, frente a hechos extraordinarios y no obstante tan comunes como el amor, el engaño, el miedo, sufren una sacudida en su equilibrio interior y se sienten obligados a poner en discusión sus opciones, sus anteriores certezas y a construir nuevos criterios de lectura de una realidad que, para ellos, ha cesado de ser legible: esto se refleja también en el transcurso de los episodios, los cuales, como explica Piesiewicz, «están construidos sobre una tensión ascendente que sobrepasa un límite dado y, después, cede» (sic). Pero también el estado de sosiego es una ilusión. La vida misma es la que niega ese sosiego.

En el universo de *Decálogo*, por lo tanto, todo es inestable, todo está a merced de ese constante cambio en el que se oculta el sentido más remoto de la vida. Aunque la obra tenga un tono preponderantemente dramático y aunque las historias se lleven al extremo, casi hasta su límite paradójico, no falta la ironía, esa capacidad de redimensionar la tragedia del mundo que quizás sea la única manera de superarla.

Aludiendo a un hipotético, incluso demasiado humano, «Juicio universal», Kieslowski y Piesiewicz habían imaginado, en un primer momento, un final apocalíptico para la serie de televisión: la aterrorizante y catártica explosión, por una fuga de gas, del edificio donde viven los protagonistas conocidos y desconocidos de las diez «historias de vida cotidiana» (es curiosa la reminiscencia del final de *El matrimonio de María Braun* de Fassbinder). Pero después renunciaron a la idea, dejando suspendido el final en la indefinición de la vida.

La vida ya es, de por sí, una deflagración lenta, y otra explosión, como la del avión en el final de *El azar,* no habría sido más que un caso particular del constante perderse de la vida en el tiempo, en los trayectos indecisos y lentos del transitorio «infierno de la ética», donde nada es cierto nunca ni definitivo.

Decálogo está estructurado como una especie de humana comedia, que parte del ímpetu trágico de los primeros episodios hasta alcanzar la negra ironía de los últimos. Lo que se desprende de él es un extraordinario retrato de la vida y de los sentimientos sobre los que ésta está construida, el único móvil real que empuja al hombre a llevar a cabo sus opciones, y a pecar, confundirse, desengañarse, sin añoranzas, ni tristezas: viviendo.

## *Decálogo 1:* **Lo desconocido que aparece**

«Amarás a Dios sobre todas las cosas», reza el primer mandamiento. Es justo el aspecto unívoco y totalizante del creer en algo, lo que se pone en jaque en el hermoso episodio que abre *Decálogo*. El contraste aparentemente insalvable entre fe y razón, visto a la luz de lo absoluto de ambos caminos, revela la equivalencia de los dos términos en una actitud que tiende a acallar el incesante afloramiento del misterio de la existencia, a compensar la impredictibilidad de la vida identificando en todo lo que acontece una «explicación» (ya sea la de la causa eficiente o la de la voluntad de Dios). El círculo vicioso de las explicaciones, no obstante, se rompe frente al silencio de la muerte. La muerte es un fenómeno que emigra del dominio de las certezas, y señala el límite de lo que se puede expresar con palabras, sean éstas las palabras de la ciencia o las de la fe.

No es casualidad que el protagonista de la película sea un lingüista, fascinado por el misterio del sentido que encierra toda lengua, desde las características comunes de la expresión humana detrás de las cuales se esconde un «espíritu» que va mucho más allá de los significados de lo que se expresa en una determinada lengua. Más bien escéptico sobre el significado de palabras como «Dios» y «alma», Krzysztof (cuyo nombre, hace referencia, emblemáticamente a los de Piesiewicz y Kieslowski), comparte, no obstante, con su hijo Pawel, un niño de diez años, la pasión por los ordenadores, instrumento de lógica binaria, que «en apariencia sólo sabe distinguir el uno del cero», pero que sobre la base de esta *certeza* es capaz, a través de una secuencia de elecciones dadas, determinar exactamente los resultados de razonamientos complejísimos incluso fuera de la capacidad de la inteligencia humana.

En las clases, a Krzysztof le dicen que es cierto que el ordenador «selecciona, y por consiguiente efectúa un acto arbitrario, quizás un acto de voluntad», insinuando la sospecha de que también la inteligencia electrónica pueda tener una «conciencia» propia. Pero, ¿es en realidad la inteligencia la que mueve la voluntad o será una tentativa más bien burda de explicarla?

Entre la curiosidad omnímoda del pequeño Pawel y el culto a la inteligencia fomentado por su padre se sitúa la fe de la hermana de su padre, la tía Irene, portadora de esa instintiva religiosidad de los sentimientos que identifica el bien con el amor a Dios, pero que frente al mal y a la muerte pierde su capacidad de explicar, y se consuela encerrándose en la aceptación del dolor. En la neta diferencia de sus convicciones espirituales, Irene y Krzysztof tienen una actitud crédula respecto a la vida.

Paradójicamente, Krzysztof perderá a su hijo por «un acto de fe»: fe en la estadística y en las matemáticas, en el cálculo «exacto» del espesor del hielo de un pequeño lago en el que patinando, el pequeño Pawel, inexplicablemente encontrará la muerte. De este modo, con su dolor ciego y con la rabia de la impotencia, la idolatría de la razón reconducirá a

Krzysztof al umbral de ese «substrato metafísico» de la lengua del que está siempre ávido, situado frente a la impronunciable verdad de la muerte que, en su brutalidad, destruye todo intento de mitigar la conciencia y de ahuyentar la duda buscando respuesta a la pregunta «¿por qué?».

> Krzysztof (Henryk Baranowski), joven profesor de lingüística de la universidad, vive solo (su mujer ha emigrado) junto a su hijo Pawel (Wojciech Klata), un niño de diez años. Pawel tiene una inteligencia brillante y despierta, con la que, bajo la guía de Krzysztof, logra incluso resolver en el ordenador problemas físicos y matemáticos complejos, como si fuese un juego. El ordenador en la vida de Pawel y Krzysztof tiene un lugar muy importante: cada uno de ellos tiene su ordenador personal, y al de Krzysztof se han conectado electrónicamente todos los mandos automáticos de la casa, desde las cerraduras de la puerta hasta los grifos del agua y las llaves de las luces. Entre padre e hijo existe una relación de complicidad y de confianza entrañable.
>
> Una mañana, de vuelta a casa después de comprar la leche, Pawel ve en el suelo un perro-lobo muerto por congelación, junto a un extraño personaje (Artur Barcis) que está sentado delante del fuego, cerca de un pequeño lago helado. Vuelve a casa perturbado y abatido. Pawel pide a Krzysztof explicaciones sobre qué es la muerte, primero, de manera suave, luego, ante a las débiles explicaciones de Krzysztof, más abiertamente cada vez, preguntándose «de qué sirve» saber matemáticas si, después, uno se muere. Más tarde, llega a la conclusión de que el perro que ha visto muerto estaba siempre triste, y que quizás ahora «esté mejor».
>
> En el colegio de Pawel llega un equipo de televisión para rodar un reportaje sobre la «Campaña de la leche en los colegios». Ningún niño está muy convencido de la bondad de la leche que el Estado distribuye gratuitamente y Pawel, en lugar de escuchar, juega con su amiga preferida. Al final de la clase, le va a recoger su

tía Irene (Maja Komorowska), a la que, todo orgulloso, le enseña los prodigios de su ordenador. Irene, por su parte, le hace ver sus límites, le insta a preguntar al ordenador si sabe «qué sueña su madre», pregunta naturalmente sin respuesta. Luego los dos comen en casa de Irene, donde la mujer le explica a su sobrino que Dios está en «el amar».

Por una parte, asistimos a los prodigios de Pawel en lógica (ayuda a Krzysztof a ganar una partida de ajedrez contra una gran maestra del juego); por otra parte, asistimos al desarrollo de sus inquietudes espirituales (se inscribe en la catequesis, según el consejo de Irene). Mientras Pawel está en casa con Krzysztof, el ordenador –misteriosamente– se enciende solo y aparece el aséptico escrito «I am ready», como en un gesto de desafío.

Durante una clase en la universidad, Krzysztof habla del «espíritu de la lengua» y de la capacidad de elaboración lingüística de los ordenadores. Después de haber calculado en el ordenador con su padre el espesor del hielo que recubre el lago formado por el torrente que discurre detrás de la casa, Pawel se hace dar anticipadamente el regalo de Navidad, unos patines para hielo, que ya ha entrevisto debajo de la cama. Krzysztof, a última hora de la tarde, sale a controlar en persona el estado del hielo. Cerca de un iglesia en construcción, se topa con unos fieles que hacen vigilia con velas encendidas. De vuelta a casa Krzysztof le hace prometer a Pawel que siempre permanecerá a una cierta distancia de la desembocadura del torrente.

Al día siguiente, mientras Pawel va al colegio, el frasco de tinta que está sobre el escritorio de Krzysztof se rompe de repente e inunda de negro todo el papel blanco. Después, llama a la puerta la pequeña amiga de Pawel, que pregunta por él. Fuera, mientras tanto, se advierten las primeras sirenas de los bomberos y de la policía. Todos los vecinos de la casa corren a ver qué ha sucedido. También Krzysztof baja, intenta mantener la calma, trata de razonar. Un niño dice que se ha roto el hielo del lago, Krzysztof vuelve a casa, busca a Pawel, pero Pawel no está. Va a buscarlo fuera, con un *walkie-talkie*. Pero Pawel no responde.

Krzysztof se une al gentío en torno al punto donde el hielo se ha roto. Después corre para seguir a un amiguito de Pawel, al cual, contra el deseo de sus padres, consigue arrancarle que Pawel había ido a patinar al lago. Krzysztof empieza a presentir lo peor, se sienta en las escaleras y llora en silencio. Después, vuelve al lago. Ya es casi de noche. Allí le alcanza Irene. Con la ayuda de unos faros autógenos, los bomberos sacan del agua el cuerpo de un niño. La gente se arrodilla. Sólo Krzysztof permanece de pie.

De vuelta a casa, mientras llora, Krzysztof asiste de nuevo al encendido no requerido del ordenador con su escrito «I am ready». Krzysztof con rabia, se dirige a la iglesia en construcción, se acerca al altar precario sobre el que ha estado apoyado un retrato de la Virgen negra de Czestochowa, y lo empuja hasta que se cae. La cera que gotea sobre el retrato parece una lágrima sobre el rostro de la Virgen. Krzysztof llora y se frota la cara con hielo. En el escaparate de una tienda de electrodomésticos, Irene mira, llorando, las imágenes del reportaje sobre «La campaña de la leche» en las escuelas, en las que se ve a Pawel que corre despreocupado.

*Decálogo 1* se abre con una imagen significativa, el encuadre del agua que aflora del hielo derretido del lago. En este momento tiene lugar una auténtica y propia *obertura*, una breve sinfonía visual, que muestra –en un *adagio*– todos los temas y recurrencias de la serie completa. Un largo encuadre del «hombre del destino» Artur Barcis (encarnación del espíritu de Decálogo) sentado al lado del fuego, concluye con una «mirada a la cámara» silenciosa, seria, incrédula. Después, con la anticipación de la escena que cerrará el episodio, se muestra la imagen final: Irene que llora delante de un escaparate en el que una televisión muestra, al *ralenti,* el «paso» de carrera de Pawel. Las imágenes nos devuelven la mirada a la cámara de Barcis y, con ejemplo extraordinario de esa ambigüedad de lo real que anima a *Decálogo*, su rostro se transforma, el hombre rompe a llorar, pero quizás sólo por el humo del fuego que se le ha metido en los ojos. Siguiendo el vuelo de una paloma, la mirada de la cámara roza las ventanas de la gran casa del barrio Stowki, detrás del cual se ocultan los apartamentos que serán el teatro del drama. Finalmente, la paloma se posa en una ventana: en la de Pawel que, mirando tras el cristal, ha dejado migas de pan.

De este modo empieza una de las películas más dramáticas del director, cuya fotografía (a cargo de Wieslaw Zdort) traduce en la ostensible nitidez tanto de las imágenes interiores como exteriores, la recurrencia a elementos figurativos blancos (el hielo, la leche, la luz del sol y la de los focos autógenos) que si, de una parte, es contigua a la idea de una única luz (la razón o la fe como único criterio) dentro de la cual se mueven los personajes en sus vidas, por otra parte, preanuncia la «muerte blanca», inocente, de Pawel (por lo demás, el blanco era el color de luto de la antigua Grecia).

La película está construida sobre dos premoniciones y un epílogo. La primera premonición, similar a la visión del joven Siddharta, es la de Pawel que se encuentra al perro «siempre triste» muerto por culpa de esa muerte que está al acecho: la congelación. A la luz del epílogo, la insistencia de Pawel respecto a Krzysztof para que le explique el porqué de aquella muerte asume el valor de un trágico presagio. En segundo lugar, tenemos quizás una de las imágenes más bellas y célebres de Decálogo, la imprevista aparición (después del paso de un avión) de una mancha negra de tinta que invade poco a poco el blanco del papel en el que está escribiendo Krzysztof (con alguna reminiscencia del Paradzanov de *Sayat Nova*), justo en el momento en el que se supone que el hielo del lago se rompe.

El epílogo, sin embargo, que sintetiza –en el acto de sublevación de Krzysztof contra la imagen de esa divinidad incomprensible– el conflicto entre el hombre y «lo desconocido que aparece» (para utilizar la expresión de Hoffmanstahl), retoma la ambigüedad inicial. Como las lágrimas de Barcis junto al fuego, las que dibuja la cera en el rostro rígido de la Virgen negra ponen también el acento en *el silencio de los hechos*, en su inefabilidad.

¿Qué es, entonces, la denominada manifestación de lo divino, sino la precisa *voluntad* del hombre de forzar en una determinada dirección la lectura de algunos hechos inexplicables? Y no obstante, la suma de las coincidencias en las que tiene su origen el «azar», aunque posible, permanece por lo demás oculta, fuera de la capacidad de comprensión de los hombres.

Kieslowski y Piesiewicz habían pensado, en un primer momento, en proporcionar una solución al enigma, hacer responsable del desastre al agua caliente vertida al torrente por una central hidroeléctrica de la zona. Pero incluso una explicación humana del hecho en nada hubiera mitigado, para Krzysztof, la impotencia del hombre ante el azar.

Razón y fe no son, por tanto, dos términos antitéticos. Su diferencia no estriba en las actitudes exteriores que separan al laico Krzysztof de la creyente Irene. La fe en la razón de uno y la racionalidad de la fe de ella son aspectos complementarios de una única y humana exigencia de dominar la vida, de poner un límite a lo incierto, a lo incomprensible, que la mente no puede aceptar.

En su ingenua inteligencia, es justo el pequeño Pawel quien manifiesta, frente a la muerte del perro que el padre no sabe cómo explicarle, lo insoportable de las falsas certezas suministradas por la razón: «¿Por qué esto? ¿Qué importa cuántos minutos precisa la señorita Piggy para alcanzar a Kermit? ¿De qué sirve?»

La luz blanca que inunda las imágenes la rompe sólo el verde de la pantalla del ordenador, la irrupción de esa «inteligencia sin alma» que es un espejo perfecto de la inanidad de la razón humana, de su falsa omnipotencia, cualidad transitivamente atribuida también a Dios.

El juego de los espacios geométricos (como el fraccionamiento de las imágenes de Krzysztof en la universidad a través del carro del proyector de diapositivas, desde detrás del cual mira Pawel), la densa utilización de los referentes analógicos (el té caliente que rompe la leche fría, la botella de agua dejada por Pawel fuera de la ventana, rota por el hielo) y, lo que es más, una especie de constante presagio onírico de la tragedia que se manifiesta en la incongruente presencia del hombre del fuego al borde del lago o en la vigilia de los fieles cerca de la iglesia en construcción (que recuerda el «bosque humano» en *Prisión de* Bergman), o incluso, el inexplicable desafío lanzado a Krzysztof por el ordenador que se enciende solo (sintetizada en ese «I am ready» escrito sobre la pantalla)... todo concurre, junto a la extraordinaria interpretación de los actores, a expresar la incontrovertibilidad de los hechos, su marcha hacia un salida cuyo sentido es fatal e inalcanzable.

La escena de las imágenes televisivas (¿alusión metafílmica al *medium* de *Decálogo*?), que enmarca la película, y en las que Pawel corre a más no poder hasta invadir la pantalla y desaparecer, parece finalmente concretizar esa débil persistencia del recuerdo con el que Krzysztof –de un modo laicamente consolador– explica a Pawel qué queda de la vida después de la muerte, en ese «después» que no tiene ningún sentido para el pensamiento.

El mensaje de la película es controvertido como la vida, deja ver la recíproca limitación de la razón y la religión, al expresar a través de «lenguas» diferentes (para decirlo con la óptica del protagonista de la película) la precariedad misma de la existencia, frente a la cual las palabras nada pueden.

## *Decálogo 2:* El misterio de la vida

La vida es un intervalo entre dos nadas indescifrables, la nada del antes y la nada del después. En el segundo episodio de *Decálogo*, inspirado en el mandamiento «No tomarás el nombre de Dios en vano», se confrontan dos ideas fronterizas con esa nada, una que acaba de superar el estadio del antes, y otra que está en el umbral del después.

Una mujer, casada con un hombre enfermo de cáncer, se ha quedado embarazada de otro hombre. La supervivencia del marido impide el nacimiento del niño: si el marido no muriese, su esposa, que nunca ha podido tener hijos, estaría obligada (desde su moral) a abortar. Por tanto, estas dos vidas, aparentemente tan distantes, penden de un único hilo: pero no hay nadie que pueda manejar este hilo, nadie capaz de establecer cuál de las dos vidas tiene más derecho a existir.

La lucha inconsciente entre dos vidas incompatibles se debate de esta forma en la conciencia de la violinista Dorota, bajo la forma de una duda angustiante, como una apuesta ciega con el destino. Para conocer la verdad sobre la suerte de su marido, Dorota se dirige al veterano jefe de la sección de Oncología que le tiene a su cuidado, explicándole su dilema. Pero el médico se niega a suministrarle certezas que él no posee, se niega a hacer las veces de Dios pronunciando un veredicto sobre la vida de un hombre que está todavía vivo.

De este modo, Dorota se queda sola con su conciencia, con la responsabilidad de decidir sobre la vida y la muerte del niño: la suya es una «blasfemia», en el sentido etimológico del término, un insulto a la sacralidad de la vida, a su autodeterminarse según los procesos ajenos a la voluntad y a la comprensión del hombre.

Para dar una posibilidad a ambos de sobrevivir, Dorota obligará al médico a jurar en falso, y por tanto, a su manera, deberá «blasfemar» él también, traicionando su vocación de verdad. Pero el misterio de la vida, lo que está detrás de la curación imprevista del marido de Dorota o de su embarazo inesperado, permanece de todas formas intacto.

> Dorota (Krystyna Janda), mujer de un carácter fuerte y obstinado, es violinista de la orquesta filarmónica de su ciudad. Está casada con Andrzej (Olgierd Luksewicz), que ha enfermado de cáncer recientemente. En el mismo inmueble vive el médico que cura a su marido (Aleksander Bardini), un hombre anciano, ajado por las amarguras de la vida (ha perdido a su mujer e hijos en un bom-

bardeo). Dorota, que parecía no poder tener hijos, se ha quedado encinta de Janek (Jerzy Fedorowicz), un pianista amigo de Andrzej, que ha estado muy próximo en la desgracia ocurrida a su marido.

Dorota trata de contactar con el viejo médico, que vive solo en un pequeño apartamento, para conocer el verdadero estado de salud de Andrzej. Después de haberse negado descortésmente a las preguntas de Dorota (que, entre otras cosas, hacía dos años había atropellado y matado accidentalmente a su perro), el médico le da una cita en el hospital. Dorota va a buscar a Andrzej, que finge dormir para esconder su dolor y su turbación. Luego, se reúne con el médico; éste le quita las esperanzas sobre la posibilidad de prever el curso de la enfermedad.

Mientras tanto, Andrzej, en su habitación tiene una experiencia visual, mitad sueño, mitad alucinación: ve cómo caen del techo gotas de agua que mojan su cama. A la salida del turno hospitalario, el médico encuentra a Dorota esperándole en el coche. La mujer se ofrece para llevarle a casa en coche, pero el médico le dice que prefiere volver a pie. Dorota le sigue a pie hasta su casa, después le pierde de vista. Cuando vuelve a buscarle a su apartamento, le encuentra más abierto al diálogo, entonces reúne valor para explicarle su dilema: le habla del niño que está esperando, le pide un pronóstico certero sobre Andrzej en nombre de la vida del niño. Pero el médico se niega decididamente a tranquilizarla: nada es definitivo en este estado de cosas.

Dorota vuelve a casa y se encuentra a Janek que le está esperando delante de la puerta. Se va a ir a India y ha venido a saludarla. Ha traído consigo el equipo de montaña de Andrzej, que se había quedado en los locales del club de alpinismo del que los dos son miembros. Dorota se enfurece y tira la mochila por la puerta, diciendo que su marido todavía no está muerto.

En los días sucesivos, Janek busca en vano a Dorota, que filtra las llamadas de teléfono con el contestador automático, sin responder. Tras un reconocimiento exhaustivo, el ginecólogo le dice a Dorota que tiene un embarazo perfecto; pero ella, por toda respuesta, concierta una cita con él para abortar dos días más tarde. Después, se encuentra con un joven, enviado por Janek, en un café, que le lleva un regalo del pianista y el ruego de que se deje ver. Mientras tanto en el hospital, el médico descubre con gran sorpresa un claro retroceso en la enfermedad de Andrzej que deja prever una pronta recuperación.

Dorota va de nuevo a hablar con el cirujano, le chantajea moralmente: le dice que está a punto de abortar a causa de su reticencia sobre el futuro de Andrzej. El cirujano, contrariamente a lo que acaba de descubrir, le dice bajo juramento, que su marido está ya al final de su vida.

Ha pasado el tiempo, Andrzej ha mejorado, está ya de pie en la sala del médico y le da las gracias por haberle curado: le dice que se acaba de enterar de que pronto tendrá un niño.

El cuerpo a cuerpo de Dorota con las dos vidas que, excluyéndose, reclaman su supervivencia, se resuelve al margen de su voluntad y de su sentido moral: la vida del niño, con el acto demiúrgico de la mentira del médico; la vida de Andrzej, encontrando dentro de sí y en la fuerza de su propio dolor ese resquicio para salir fuera del limbo entre muerte y vida en el que el mundo circundante se resquebraja y se torna hostil «como si se me quisiese ayudar a no tener pesares».

Las alucinaciones visuales, las impresiones que las subsiguen en la mente extenuada de Andrzej, giran todas alrededor del tema del goteo del agua, de la lenta pérdida que mide el tiempo de la vida. El techo blanco de la habitación, con grietas en la pintura, de las que gotea una sangre incolora, vaciada ya de vida, asemeja a un costado herido.

Dorota vive encerrada en el autismo de sus contradictorios vaivenes afectivos y se toma la vida como un objeto de decisión (obligando al que está a su lado, desde Janek hasta el médico, a hacer lo propio). Una escena emblemática de esta actitud es aquella en que Dorota, observando al médico que se aleja de casa para ir al trabajo, arranca una a una todas las hojas de una planta exuberante del alféizar de la ventana, llegando incluso a doblar el tallo con rabia. Pero en una imagen que anticipa sutilmente el final de la película, el tallo doblado, a espaldas de la mujer, se yergue nuevamente, sobreviviendo.

Igualmente fuerte es la imagen metafísica en la que se describe la salida de Andrzej del túnel de la inexistencia (es notable la similitud con Pirandello en *Cada uno a su manera*): la extraordinaria lucha por la vida de un avispa pegada en un vaso de confitura de fresas dejado al lado de la cama de Andrzej, su fatigoso afanarse sobre la cuchara para alcanzar el borde, y por tanto la salvación. La precisión de esta imagen que se desarrolla *al lado de Andrzej, pero fuera de él*, evidencia también el sentido milagroso e inexplicablemente simple de la regresión material de la enfermedad. El transcurso de la vida se sustrae al dominio de la voluntad personal.

El mundo de Andrzej es un mundo aparte, hecho de una verdad inexpresable, de dolor sin palabras, mientras que el duelo de Dorota y del médico sobre la vida del niño prescinde de la verdad, y se mueve en un ámbito moral y chantajista donde cada palabra puede cambiar el curso de los acontecimientos. Entre el viejo médico y la mujer, la comunicación siempre es hiperbólica, son dos mundos que se rozan forzosamente: uno el del médico, cerrado en el recuerdo monotemático de los afectos perdidos, el otro neuróticamente comprimido por la suspensión de los afectos presentes.

Dorota está a la espera de un evento irreversible, de una catástrofe que resuelva la duplicidad de su vida: como en la escena en la que empuja sobre el borde de la mesa el vaso lleno de té, hasta hacerlo caer y romperse en mil pedazos, observándolo luego (escena opuesta a la de la avispa en el vaso). Pero a pesar de las premisas, no sucederá nada fatal.

El juego con la vida y con la muerte de plantas y animales es constante. Se sucede en todo el episodio: desde el canario del médico a las plantas de Dorota, el perro atropellado y muerto por Dorota (de alguna manera antecedente temático de la película *Rojo*), hasta llegar a la misteriosa liebre que cae del balcón que el portero, al inicio de la película, no consigue devolver a su propietario.

La fotografía de Edward Klosinski (marido de Krystyna Janda, la actriz protagonista) es muy clara. La luz se difumina a veces hasta el límite de la sobreexposición. Al igual que en la vida, en el film, se sobreexpone la indescifrabilidad del azar. Las conversaciones entre dos personas, que puntúan la película, están filmadas en primeros planos, en campo-contracampo. A menudo las imágenes se ven penetradas por larguísimos silencios, en los que los intercambios de miradas suplen las palabras: como en los momentos en los que la vida de Andrzej remonta, a los que asiste el «hombre del destino» Barcis, vestido de enfermero.

La música de Zbigniew Preisner, que en cada episodio retoma el tema principal de *Decálogo*, elabora variaciones interpretadas con distintos instrumentos, y expresa enteramente, con los acordes del piano que se pierden en la reverberación, el sentido prodigioso de la vida (tanto la de Andrzej como la del niño que va a nacer) que prosigue su curso.

Al final, la debilitada figura de Andrzej que, inundada de luz, llama a la puerta del médico para darle las gracias, parece casi un fantasma de la imaginación de Dorota que, en montaje paralelo, toca el violín en la orquesta filarmónica con el rostro sonriente por primera vez.

Contra todo sentido común, la realidad, al final, asume el aspecto estadísticamente más improbable, atestiguando el hecho de que cada vida, en su singularidad, es una infracción a la presunta coherencia del universo.

## *Decálogo 3:* **Breve película sobre la soledad**

La fiesta es sinónimo de comunión, de participación en un acontecimiento sagrado que, a lo largo del tiempo, se presenta idéntico a sí mismo en la consumación ceremonial del ritual. El tercer episodio de *Decálogo*, inspirado en el mandamiento: «Santificarás las fiestas», tiene lugar en el espacio de una noche, la noche de fiesta por excelencia, la de la Navidad. Pronto el contraste se hace estridente entre ese estar juntos, más o menos sincero de la mayoría, y la angustia del estar solo, que en una noche tal, penetra la conciencia como una aguja.

La historia desesperada de Eva, un mujer de pasado sentimental caótico, ambiguo, indescifrable, se desenvuelve sobre la línea que divide la consciencia de la inconsciencia, el juego con la muerte desde la voluntad de sobrevivir a toda costa a los propios fantasmas. Su pecado es un pecado en toda regla, consciente, indulgente: Ewa trasgrede la sacralidad de la fiesta que celebra la «sagrada familia», para revivir en una noche la sensación de poder poner en crisis la frágil serenidad familiar de su viejo amante Janusz, obligándole con una mentira a abandonar a su mujer e hijos para seguirla, no importa a dónde, tras las huellas de Edward, el hombre por el que Ewa dejó a Janusz hace tres años, y que según ella ha desaparecido de repente.

En las palabras de Ewa es imposible distinguir la verdad de la mentira, la metáfora de lo literal: en su desesperación todo es verdad, presente, sincero, expresión de la sola necesidad de sentirse viva. Edward ha desaparecido de verdad, pero no el día de Nochebuena. Hace tres años, tras haber descubierto a Janusz y Ewa juntos en la cama, gracias a una llamada telefónica anónima, el hombre volvió a Cracovia con su mujer.

Pero la realidad que representan para Ewa sus dos hombres, es inaceptable. De modo que está obligada a ver realizados sus deseos para ahuyentar los miedos y jugar una peculiar ruleta rusa con su capacidad de seducir todavía, de ser una vez más el centro de atención de Janusz, incluso contra su voluntad, por todos los medios, involucrándolo en una absurda comunión, una suerte de *ritual* laico de reactualización del tiempo pasado, con la esperanza de no haberlo perdido del todo.

Es la víspera de Navidad. El taxista Janusz (Daniel Olbrychski) vuelve a casa vestido de Papá Noel. Lleva los regalos para su mujer y sus hijos. Después va a la Misa del Gallo con toda la familia. Allí su mirada se cruza con la de Ewa (Maria Pakulnis), una antigua amante. Ewa acaba de visitar a su vieja tía arteriosclerótica –su único familiar– en una residencia de ancianos.

De vuelta a casa, Janusz oye el portero automático. Es Ewa. Janusz baja con una excusa a ver qué pasa. Después vuelve y explica a su mujer que le han robado el taxi y que se va a buscarlo. Baja a la calle y acompaña a Ewa a la búsqueda de Edward, el hombre por el que le había abandonado hace tres años. Pero la búsqueda es sólo una excusa. Janusz se da cuenta en seguida de que Ewa está mintiendo pero, como si se tratara de juego de resistencia, continúa llevando a cabo sus órdenes en la extenuante y vana búsqueda del hombre.

Ewa acusa a menudo a Janusz de haber sido él mismo quien hizo la llamada de teléfono anónima gracias a la cual Edward, hace tres años, les descubrió juntos. Pero Janusz rechaza cada vez con mayor convicción esta acusación.

Los dos buscan a Edward por todas partes: en la calle, en los hospitales, en el tanatorio, corriendo el riesgo en numerosas ocasiones de tener un accidente por exceso de velocidad, hasta que Ewa lleva a Janusz a su casa, para «ver si Edward ha vuelto».

Ewa deja a Janusz esperando en la calle y llama por teléfono, a escondidas, a urgencias dando una falsa identificación de Edward. Mientras tanto llega Janusz. Al observar la hoja de afeitar enmohecida en el baño, tiene de repente la confirmación de que Edward falta de casa desde hace mucho tiempo, pero decide seguir el juego.

Tras haber comido juntos la torta navideña e intercambiar felicitaciones, reaparece en ambos, súbitamente, la ternura. Cuando están a punto de besarse, aparecen unos niños disfrazados que cantan un villancico. El encanto sentimental desaparece. Janusz llama por teléfono a urgencias para tener noticias de Edward y le proporcionan la falsa identificación dada por Ewa. Los dos van a buscarle a un horrible «centro de desintoxicación», donde los pobres borrachos recogidos por la calle son maltratados por una especie de carcelero calvo con el que Janusz acaba discutiendo violentamente.

De nuevo en la calle, tras derrapar con el coche de Janusz hasta dar de lleno en un árbol de navidad, Ewa lograr convencerle para que le acompañe a la estación donde dice que Edward va con frecuencia, aunque nunca llegue a partir. Naturalmente, la única empleada presente en la estación no lo ha visto. Ewa enseña la foto de Edward a Janusz: el hombre aparece retratado con su mujer y sus hijos, en Cracovia, donde volvió poco después de haberles descubierto juntos. Ewa le confiesa que ha mentido, que ha querido jugar consigo misma: se había propuesto pasar la noche con Janusz, por cualquier medio y finalmente ha conseguido lo que se proponía.

El hombre y la mujer se separan. Ya es de día. Janusz vuelve a casa, donde su mujer, que ha llamado a la policía, ha entendido todo. Con temor, pregunta a Janusz si va a empezar todo otra vez con Ewa. Janusz intenta tranquilizarla, diciéndole que no será así.

La inaferrable realidad de los sentimientos se expresa en *Decálogo 3* a través de una serie de soledades paralelas, regueros que afloran constantemente sin compenetrarse, ni siquiera en la iglesia donde tiene lugar la misa de medianoche, en la que cada uno dialoga solo, en silencio, con su propia idea de Dios. La única soledad sin dolor parece ser la soledad inconsciente de la vieja tía de Ewa, cerrada autísticamente en ese pasado desde el que contempla a su sobrina como si fuera una alumna de primaria. Por lo demás, soledad y nostalgia del pasado se unen en un vínculo indisoluble, generándose recíprocamente.

También Ewa, de modo idéntico a su tía, revive obsesivamente su pasado amoroso, llegando incluso a buscar sus vestigios en el presente. La relación entre Janusz y su mujer, por otro lado, es una relación defensiva, se ha vuelto embarazosa justamente por el pasado que Ewa representa, y está como cerrada en un compromiso entre dos soledades distantes, suspendidas en la indeterminación del silencio, en el recuerdo de la antigua amargura y en la duda del presente ya incurable.

En el mosaico de las apariciones emblemáticas de este vals de las soledades, el *leitmotiv* está representado por el borracho que arrastra un abeto de navidad y sigue repitiendo con voz lastimera «¿dónde está mi casa, dónde?» y cuya historia concluye en las celdas del horrible «Centro de desintoxicación» después de discurrir paralelamente a la imposible búsqueda de Edward.

Janusz, vestido de Papá Noel, se encuentra en el portal de su casa al Krzysztof de *Decálogo 1*, el lingüista experto en informática que ha perdido hace poco a su hijo en la desgracia del lago helado. Pero está demasiado embebido en la felicidad forzada de la fiesta para intuir el estado de ánimo de aquel hombre y le saluda distraídamente, hablando con voz alterada y cavernosa, como se hace con los niños.

Toda la vida de Janusz con su familia parece estar apoyada, por tanto, en este rol de «portador de felicidad». Pero el hecho de que vaya a casa disfrazado arroja desde el inicio una luz ambigua sobre la sinceridad de sus sentimientos. El presente, a medida que la historia transcurre en tiempos apretadísimos, muestra crecientemente las numerosas heridas aún no cicatrizadas de un pasado truncado, aún sin resolver, que Janusz ha debido remover para poder superarlo.

Durante la búsqueda inútil a la que Janusz conscientemente se deja arrastrar por Ewa, los dos antiguos amantes se internan en la atmósfera de una ficción en la que confluyen, aflorando poco a poco, sus verdades contrapuestas, sus diferentes versiones de un pasado común: pero ninguno puede resolver el misterio del final de un amor, ni decir quién ha sido, en realidad, el autor de aquella llamada anónima que, en un instante, arruinó su relación.

Todo en Ewa está irresuelto y es contradictorio: sus sentimientos chocan entre sí, sus argumentos se contradicen abiertamente desmintiéndose mutuamente, la crueldad se alterna con la dulzura, la agresividad con la debilidad. Los únicos momentos auténticos en su relación con Janusz se esconden en el silencio de las miradas, en ese instante de acuerdo que antecede a las palabras, y que hace compartir el sentimiento de *insuficiencia del mundo*.

Janusz acepta el loco desafío de Ewa de vivir por una noche una coartada en un espacio sin tiempo en el que desafiar la lógica plana de la vida, hasta la autopunición, mostrando el desprecio por sí mismo, por lo que uno es. Justo en el momento en que Janusz cae en esta trampa aparece el hombre del destino, Artur Barcis, con ropa de conductor de tranvía en el túnel que el taxista toma a propósito en dirección prohibida, a toda velocidad, para asustar a Ewa.

La sensación de muerte revolotea por todas partes en el film, desde las imágenes desgarradoras del tanatorio al silencio de las calles nevadas y desiertas en las que se consuma el drama de la soledad.

Respecto a la luz, en la fotografía de Piotr Sobocinski domina la penumbra, que surge del contraste entre el negro de la noche y las luces reflejadas en el blanco de la nieve. El juego de las imágenes reflejadas es, pues, casi obsesivo: la realidad observada a través de los cristales, una realidad mediada por las imágenes desdobladas del presente, materializada en la ambigüedad de las situaciones en las que no hay diferencia entre lo inventado y lo real, entre la verdad y el deseo.

Curiosamente, Kieslowski parece recorrer, a través de sus personajes, un viaje irreal por los lugares (reales y imaginarios), ya desiertos, de sus documentales más famosos: desde *El hospital* a *Una estación*, hasta la reconstrucción del pasado en la *fotografía* de Edward que Ewa muestra al final.

Las escenas de la estación de Varsovia están veteadas de un surrealismo irónico, del zumbido de las cámaras que giran en el vacío siguiendo los movimientos de Janusz, y la llegada en monopatín de la única empleada en el turno de Nochebuena. En este momento de caída de la tensión Ewa confiesa su juego, un desafío mágico a la realidad que todo niño conoce muy bien: «¿Conoces ese juego? Si aparece de repente un hombre detrás de esa esquina tendrás suerte; si sale una mujer, no».

Si Ewa no hubiese conseguido pasar toda la noche con Janusz, se hubiese matado. Pero sólo al espectador le es dado ver la terrible contrapartida, esa píldora blanca con la que, en caso de fracaso, Ewa se hubiese suicidado. A Janusz le quedará la duda sobre el porqué de esa noche, la verdad parcial del tiempo transcurrido en blanco junto a Ewa. A Ewa, la duda de que haya sido realmente Janusz el que telefoneó a Edward. A la mujer de Janusz la duda de que la relación entre Ewa y su marido vuelva a empezar. Pero cuál sea la verdad no importa. La verdad no es más que una sensación.

## *Decálogo 4:* **La naturaleza ambigua del amor**

De cuántas maneras puede sublimarse lo que se define por amor, y qué separa el afecto entre dos seres humanos de la atracción erótica, son algunas de las dudas irresolubles que se ocultan tras el mandamiento que revela uno de los tabúes más arraigados de la historia del hombre, el del incesto: «Honrarás a tu padre y a tu madre».

Anka tiene veinte años y vive sola con Michal, su padre, ya que perdió a su madre cinco días después de nacer. Para ella, la promiscuidad con este hombre ha sido desde niña la expresión más normal de afecto familiar, y todas las turbaciones generadas por la diferencias de los sexos han sido siempre asimiladas y reconducidas a la exclusividad de una relación mutuamente protectora con la joven figura paterna.

En la vida de Anka, además, existe otro gran determinante debido a su relación con el teatro. Alumna del tercer año de la Academia de Arte Dramático, todos los días se enfrenta con ese umbral invisible que separa el ser del parecer; el rol, del sentimiento. Por tanto, Anka sabe muy bien que ninguna relación humana es absoluta, que ninguna relación puede prescindir del juego de las partes, de las relaciones de fuerza generadas por el papel que los individuos desempeñan en las relaciones.

La posesividad y los celos son dos componentes esenciales de toda relación afectiva; pero en una relación adulta son también los componentes más ambiguos, cuyo fondo ético es menos descifrable, más turbio y confuso que en cualquier otra. El amor, por lo demás, es un sentimiento inestable, cuya naturaleza es la perpetua mutación.

> Anka (Adrianna Biedrynska), veinteañera, estudiante de la Academia de Arte Dramático, vive con su padre Michal (Janusz Gajos), un arquitecto de poco más de cuarenta años. Anka se acaba de despertar y mira una carta mal escondida que sobresale de un cajón, que lleva escrito con la letra de su padre: «Abrir después de mi muerte». Es el lunes de Pascua: tras hacerse recíprocamente las bromas rituales (una especie de Día de los Inocentes), Anka y Michal van al aeropuerto, donde Michal debe embarcarse para un viaje al extranjero.
>
> Cuando vuelve a casa, Anka vuelve a mirar la carta de su padre. Tras una visita al oculista, en la que le confirman que tiene la visión borrosa, Anka vuelve a casa. Y de nuevo, tiene la tentación de abrir la carta: la mira a contraluz, la palpa.
>
> Al día siguiente, va a buscarla Jarek, su novio, un compañero de la Academia. Pero Anka está irritada y distraída, piensa en su padre y en la carta. De este modo, se dirige a una zona boscosa cerca del Vístula, y abre el sobre con unas tijeras. Dentro hay otro sobre con esta frase: «Para mi hija Anka». Anka duda. Vuelve a poner la segunda carta dentro de la primera. En la Academia, Anka debe interpretar una escena de amor con su novio Jarek, pero parece estar pensando en otra cosa.
>
> En el sótano de su casa abre un bolsa vieja en la que encuentra una fotografía de su madre con un grupo de

hombres y papel de cartas. Mientras Anka está en casa e intenta copiar la letra de su padre en un sobre nuevo, llega Adam, viejo amigo y colega de Michal, para recoger unos proyectos. Anka le pregunta cosas de su madre. Adam le sugiere que si su madre le hubiese tenido algo que decir, le hubiese dejado una carta. Anka comprende que la segunda carta, la escondida en el sobre de su padre, se la ha escrito su madre.

Al día siguiente, va a recoger a Michal llena de rabia y le recita el contenido de la carta, en la que se dice que Michal no es su padre. Michal, indignado, le abofetea. Anka va a casa de la madre de Jarek y le dice que quiere casarse con él.

Después, vuelve a casa y se encuentra con Michal en el ascensor. Los dos se apaciguan con un abrazo, suben a casa. Su relación se ha convertido en una relación entre adultos, han saldado cuentas con su amor de veinte años. Anka, tras intentar ponerle celoso diciéndole que se casará con Jarek, confiesa a Michal que siempre ha estado enamorada de él.

Cuando Michal se dispone a hablar, aparece Adam y se rompe el encanto. Anka indignada, se encierra en su cuarto. Michal lee la carta de su mujer. Después, los dos retoman la conversación y Michal confiesa que ha propiciado el descubrimiento de la carta porque sospechaba su contenido. Siempre había querido dársela, pero no se había atrevido. Michal se recompone y en un sumo esfuerzo de distanciamiento, rechaza la idea de no ser su padre e insta a Anka a vivir su propia vida. Pero Anka desnuda púdicamente sus pechos y le invita a tocarla. Michal le cubre con un jersey y la abraza paternalmente. Tanto él como ella siempre han querido algo imposible: «Te amo y eres mi hija», le dice renunciando para siempre a esta idea irrealizable.

La mañana siguiente, Anka no encuentra a Michal en casa. Le alcanza en la calle, a donde acaba de bajar llamándole a voz en grito: «Papá». Le confiesa haber sido ella quien había escrito la carta imitando la caligrafía de su madre y que la verdadera carta estaba sin abrir. Michal y Anka queman juntos la carta auténtica. Después Anka, fuera de campo, lee fragmentos ya insignificantes.

*Decálogo 4* es una construcción narrativa ensamblada, de desarrollo perfecto, que gira en torno a una duda imaginaria, detrás de la cual se oculta el deseo utópico de ambos protagonistas de ser *libres* de elegir el modo en que quieren amarse. La figura materna, ausente, se hace objeto de una identificación total por parte de Anka, que representa a su vez de alguna manera la continuación de la vida. Así, aunque paradójico, honrar al padre y a la madre podría traducirse para esta chica en traicionar el vínculo de sangre y reunir a las dos figuras a través de la suya propia. La relación entre Anka y Michal, desde la muerte de la madre, siempre ha sido totalizante, tanto como para impedir a ambos una vida afectiva autónoma, y esto ha agudizado la visceralidad de su amor.

Pero el destino de los hombres es indiferente a la verdad de los hechos, aunque Michal no fuese el verdadero padre de Anka, él ha vivido conscientemente este rol durante veinte años y, si vivir equivale a ser, Michal *ha sido* el padre de Anka y éste ha sido su modo de amarla. Todo asume así las connotaciones de una laceración interior que anticipa y supera el problema religioso y moral, en abstracto, del incesto.

No existe modo de curar la naturaleza ambigua del amor. La necesidad de una relación exclusiva con la persona amada no significa necesariamente atracción. Entre los cuerpos de Michal y Anka no existe malicia, sino una recíproca e infinita ternura. Deshacer la duda de la paternidad de Michal, abrir esa carta en la que quizás se aclarase todo, hubiese significado disolver el amor, reducir el maravilloso estado de potencialidad del que se ha alimentado durante veinte años a la miseria de una verdad biológica, en cualquier caso incierta.

El amor entre un padre y una hija y el de un hombre y una mujer no se contradicen: es más, a nivel inconsciente, no hay ninguna diferencia entre ellos. Michal expresa de lleno la fuerza de esta contradicción con ese «te amo y eres mi hija» con el que sella la imposibilidad de su amor carnal.

El dilema de Anka es más profundo, ligado a su necesidad de racionalizar, a la voluntad de arrojar luz, de comprender «las intenciones y las pulsiones» de su propia vida, a las que mira como una dramaturgia imposible de *interpretar* (en el doble significado de entender y de hacerse intérprete).

Pero también en este episodio, la única certeza es lo incierto. Suena como ironía del destino que los poetas que Anka declama para el examen de admisión en la Academia sean T. S. Eliot y Zbigniew Herbert, dos maestros en la descripción de la duda, de esa «incierta claridad» (es una expresión de Herbert) de la que está hecha la vida.

Barcis, el «hombre del destino», vestido de remero que lleva el rombo blanco de su canoa sobre las espaldas, aparece justo en los momentos en que Anka titubea sobre la conveniencia de abrir la carta, violando la integridad de la duda sobre su vida: cuando está sola en el Vístula y cuando confiesa a su padre haber inventado el contenido de la carta.

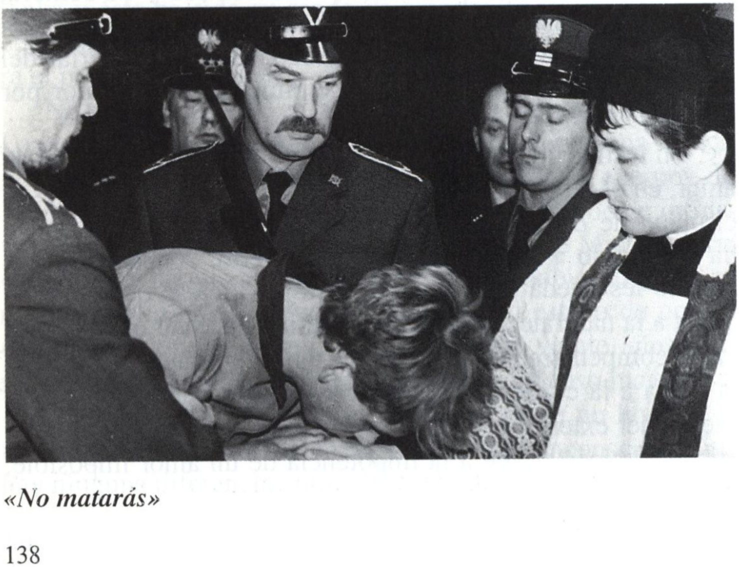
La fotografía de Krzysztof Pakulski subraya perfectamente esta necesidad de «arrojar luz», con el uso constante de lámparas, faroles venecianos, zonas de luz y de sombra, con un movimiento acorde al desplazamiento de Anka para tratar de ver «a contraluz» la verdad, tanto la material del contenido de la carta, como la sentimental de su amor por Michal.

Un testigo frío y cohibido por la fulgurante revelación de amor, en el ascensor que lleva a Anka y a Michal a casa, es el cirujano de *Decálogo 2*, aquel que en su fe y en su soledad ha aprendido a enfrentarse con lo incierto. Al padre y a su hija no les queda otro remedio para justificarse que echar la culpa a la naturaleza, que les ha querido encerrar en dos roles tan incompenetrables, del mismo modo en que Michal echa la culpa a la corriente de aire, a los soplos que entran por la fuerza del exterior al interior de la casa por esa puerta, cuyo cristal, rabioso frente a la impotencia de un amor imposible, ha roto de un puntapié.

Al final, sobre las notas románticas y nostálgicas de Preisner, Anka y Michal queman juntos la carta, la *literalidad* de su amor. Se desembarazan de una verdad con la que no saben qué hacer. Si la moral católica considera pecado no sólo las obras sino también los pensamientos y las omisiones, entonces Michal y Anka han consumado de todas formas su amor, desde siempre, sin necesidad de esa verdad.

## *No matarás / Decálogo 5:* Delito y castigo de una víctima ejemplar

*Krotki film o zabijanju (No matarás)* es la versión larga del quinto episodio de *Decálogo*, fuertemente vapuleada por la opinión pública y por la crítica polaca. La concesión del Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes de 1988 permitió a Krzysztof Kieslowski, a los 47 años, desvincularse de una vez por todas del estancamiento social de Polonia e imponerse al público internacional como uno de los más lúcidos autores del cine contemporáneo. La estrechez del cine polaco, con su monomanía nacional, se refleja en la escena en la



*«No matarás»*

que el joven protagonista entra en un cine y pregunta a la taquillera, ocupada en arrancarse las canas de la cabeza, cómo es la película que están proyectando. Le responde con una ligera indolencia: «habla de amor, pero es un aburrimiento».

La sobriedad de la escritura, la mirada quieta sobre el hombre como producto de un mundo sin piedad, la capacidad de mostrar la insensatez del delito desde cualquier perspectiva con que se cometa, perfilan *No matarás* como un bisturí que viviseccion el juicio del que lo mira, poniéndole frente a la inexplicabilidad del mal, a su génesis ilógica, casual, disociándolo de la finalidad y, por tanto, del concepto de culpa, y al mismo tiempo mostrándolo como algo consustancial a la vida social, como mecanismo que penetra sus raíces en el corazón mismo de las relaciones humanas.

Jacek –que se convierte en asesino por una ciega e indeterminada sensación de rabia, como un frío Caín metropolitano que acarrea sobre sus espaldas todo el mal del mundo, pero sin ser alimentado por la envidia del progenitor fratricida– es un joven de veintiún años que mata a un ruin taxista de mediana edad sin saber por qué, quizá únicamente por no seguir caminando y dar una vuelta en su coche.

Su frialdad alucinada, que sólo durante breves segundos vacila frente al pensamiento de lo irreversible del acto cumplido, en una de las escenas de delito en tiempo real más largas de la historia del cine (casi siete minutos y medio). Parece que provocó algunos desmayos entre los espectadores franceses la noche de su estreno. Frente al espejo de la propia agresividad, el espectador no puede permanecer indiferente al drama de dos vidas desconocidas que se destrozan mutuamente, por casualidad, en la más absoluta desesperación.

Nada tiene que ver, pues, con las modas posteriores, con los años 90 de *Reservoir dogs* de Tarantino y *Asesinos natos* de Stone, con la violencia complaciente que se arroja a la cara de un público omnívoro mal acostumbrado y al que se desprecia. La desnudez y el silencio, como en la consumación de un rito tribal tan antiguo como el hombre, rodean las imágenes de *No matarás* con un cromatismo distorsionado intencionadamente por filtros manchados de verde, de sepia y de negro, mostrando al mundo una brutalidad absoluta, sin excusa, sin retórica, desde la perspectiva de quien no tiene nada que perder. La penosa resistencia del taxista a la muerte demuestra, con crudeza, que matar es difícil, sucio, trabajoso.

En un mundo que prescinde del mal, la «matemática» legal quiere que el asesino sea víctima ejemplar a su vez, ejecutando esa forma de *venganza* que Piotr, el abogado de Jacek (quizás inspirado, como Piesiewicz, por la lectura de *El chivo expiatorio* de René Girard), en el día de sus oposiciones a fiscal, identifica con el concepto de «pena». En el momento en que el delito se convierte en hecho social, el círculo vicioso de las víctimas ya no tiene fin: cada víctima reclama una nueva, y el mal individual prolifera en una reacción en cadena, en la ley del talión, en la estulticia de la venganza.

Kieslowski con su *No Matarás* lanza un desafío a la confortable sensación de extrañeza con la que el hombre cierra los ojos frente al mal, deshaciendo la ilusión común de ser ajenos a la abyección del delito. La sociedad entera es la que se arroga la suplencia de Dios en la tierra y la que suprime al homicida, ahorcándole en un horrible sótano sin ventanas, la que instaura un mecanismo cruel y «repugnante» (como gritará Piotr al final, llorando de impotencia). En suma, un monstruo que cura su cuerpo amputándolo y que, sin embargo, actúa en nuestro nombre y para nuestra tutela, no menos espantosa en la contradicción de sus leyes, que el asesinato de Jacek.

> A primera hora de la mañana, un hombre (Jan Tesarz) sale del portal de su casa y lleva su coche a lavar: un taxi que va a entrar en servicio. Jacek (Miroslaw Baka), un joven solitario con una bolsa en bandolera, deambula por la ciudad, sin saber bien qué hacer. Se para delante de los escaparates, habla con los pintores callejeros, entra en un cine y le pregunta a la taquillera cómo es la película. Piotr (Krzysztof Globisz), concluido su aprendizaje, se presenta a las oposiciones de abogado.

El taxista es un hombre antipático y repugnante, casi viscoso, que está loco por Beatka, la provocativa jovencita que trabaja en el puesto de patatas fritas, a la que invita ambiguamente, a «dar una vuelta» en su taxi. Jacek parece absorto en sus pensamientos, «en sus cosas». Pero el mundo interactúa con fuerza contra su sordera: ve delante de sí el pisotón de un joven, después una vieja un poco ñoña le echa porque, en su opinión, «asusta a las palomas»; entonces Jacek como reacción las asusta de verdad a propósito.

Mientras Piotr diserta sobre lo «vengativo de la pena tal y como está establecida», el taxista sale hacia el centro dejando plantado a un matrimonio (los protagonistas de *Decálogo 2*) que esperan en el frío a que el hombre termine de lavar el vehículo para subir. Después se para, y da la mitad de su desayuno a un perro vagabundo, antes de retirar el premio que ha ganado en la lotería.

Tras haber tirado una piedra desde un puente a un coche en marcha, Jacek lleva una vieja foto de su hermanita muerta a una laboratorio fotográfico para ampliarla. Más tarde, cuando sale, se encuentra con un grupo de hinchas que aclaman a su equipo de fútbol. Mientras tanto, Piotr ha terminado su examen y corre feliz en medio del tráfico matinal con su moto, orgulloso de haberse convertido en fiscal.

Jacek, en unos servicios públicos, empuja a un usuario, que silba y viste de blanco, hasta hacerlo caer al suelo. El taxista asusta pérfidamente con el claxon a una pareja de vagabundos a los que tiene vigilados, haciéndoles huir. Jacek se niega con violencia a que una gitana le lea el futuro. Después entra en un bar, el mismo bar en que Piotr está festejando el aprobado del examen con su mujer, que se divierte leyéndole la mano. Jacek tira la nata del café sobre el escaparate del bar, haciendo que se diviertan dos niñas que juegan fuera.

El taxista, mientras tanto, continúa, contra toda ética profesional, seleccionando los clientes, evitando pararse delante de un hombre borracho o de unas señoras viejas. Pero no puede evitar que Jacek, engañando a dos distinguidos señores, suba al coche. Tras hacerse llevar a un camino de tierra apisonada, Jacek saca una cuerda que ha preparado en el bar, y empieza a estrangular al taxista. Luego lo arrastra fuera del coche, pero se da cuenta de que está todavía vivo y lo remata con una piedra que coge del río.

Tras haber cometido el delito, Jacek siente miedo, oscila entre la calma y los accesos de ira. Después, va a casa de Beatka, la chica del puesto de patatas fritas, que el taxista miraba codiciosamente. Ya es de noche y la invita a dar una vuelta en coche. La chica, que ha montado en el coche y teme que la roben, reconoce la macabra cabeza pegada como una ventosa al parabrisas del taxi.

Elipsis cronológica. Un año más tarde. Se está dictando sentencia de muerte por parte del tribunal de Varsovia. En el banco de la defensa volvemos a ver a Piotr, el joven abogado que hacía un año, justo el día que se cometió el delito, estaba en el mismo bar en el que Jacek premeditaba su acción homicida. Los padres del muchacho están abatidos, Piotr no tiene tan siquiera la fuerza para hablarles. Su mujer está encinta, va a dar a luz de un momento a otro.

El día de la ejecución de Jacek, nace el hijo de Piotr. Piotr, a petición de Jacek, oye sus últimas confidencias tratando de prolongar el máximo posible los últimos minutos de su vida, escuchando la triste historia de su familia. Pero la ilusión es breve. Un pelotón de guardas carcelarios saca a la fuerza a Jacek y le lleva a la habitación en la que, impaciente, el verdugo ha preparado y engrasado la soga y espera su llegada. Después del último cigarrillo ritual, ofrecido por el verdugo a Jacek, Piotr presencia impotente la ejecución del muchacho que forcejea. Después, va a llorar de rabia a un prado.

La historia pone en escena la obscenidad de la miseria humana, lo que hace realmente atroz el inevitable desarrollo de *No matarás*. Todo cuanto vemos pertenece al orden «natural» del devenir del mundo, la culpa y la inocencia, como

TABLICA OGŁOSZEŃ

*«No matarás»*

sostiene el futuro abogado Piotr en su vehemencia. Son tan indistinguibles porque están entremezcladas, como atestigua la inquietante imagen significativa que abre el film, en la que, tras mostrar el cuerpo sin vida de un ratón en un badén, la cámara se eleva hacia los gritos y risas de los niños que huyen al descubrir un gato negro colgado de un palo. La sociedad de los «inocentes» acaba de ajusticiar el instinto homicida del ratón.

La mímesis del delito social se ha cumplido antes de que todo tenga lugar, como en una tragedia griega, en el espacio de un solo día. En el silencio irreal en el que Jacek consuma su delito, el mundo parece indiferente, desprovisto de vida como el tren de mercancías que pasa silbando mientras el chico golpea el rostro del taxista.

El mundo es sucio, culpable, horrible. Las mascarillas utilizadas por Slawomir Idziak para distorsionar lo real –con su pátina verdusca que embadurna el ojo de la cámara tornando de verde las imágenes como la franja parasol del taxi de la víctima– unifican la óptica de las dos «vidas paralelas» y sin propósito sobre las que se abatirá el terror de la muerte.

La fotografía es simplemente absurda. Los colores de lo real irrumpen trabajosamente desde las distorsiones cromáticas, como si se tratara de «un sueño de la razón» que convierte en pesadilla el más largo de los días. Sobre todo ello impera la simultaneidad de los hechos, el sobreponerse gradual de los tres destinos con un montaje alterno y un acoplamiento de premoniciones y coincidencias digno sólo del gran Hitchcock, mas sin ninguna concesión al «triunfo del bien» típico del gran maestro.

A los silencios de Jacek, que da vueltas a pie en una ciudad sin color (impresionante la analogía con el Raskolnikov de *Crimen y castigo*), se alternan las palabras de Piotr, las abstractas declaraciones de principios que, como los colores nítidos del aula dentro de la cual se desarrollan, no corresponden en nada a la miseria real del inminente delito con el que le tocará enfrentarse. La máscara sombría y agresiva de Jacek, se alterna con la insolencia del taxista, homúnculo antipático y vulgar que se divierte, tanto y más que Jacek, en molestar a la gente.

Pero en ambos personajes las crueldades dejan espacio a los momentos de imprevista ternura: el taxista se quita el pan de la boca para dárselo a un perro vagabundo, Jacek juega con las niñas desde el escaparate del bar, y las mira, con la única sonrisa de toda la película, como aliviado por su presencia. Las dos víctimas del azar comparten también una superficial hostilidad en relación al prójimo, como si no quisiesen desviarse de su alucinado camino fatal. Ambos están incómodos tanto en la alegría como en el dolor, pero no por elección sino por incapacidad de expresarse, como irónicamente recuerda la escena en la que dos ingleses le piden información sobre carreteras a un extrañado Jacek, *que sólo habla su propio idioma.*

Pero sus realidades son radicalmente diferentes. El taxista es un simple fanfarrón frustrado, que deja en casa a su mujer y no piensa en otra cosa más que en traicionarla. Jacek, sin embargo, es un chico campesino, cerrado y taciturno, astuto, aunque también indefenso, huido de su pueblo porque está obsesionado con el recuerdo de su hermanita, muerta accidentalmente bajo las ruedas de un tractor conducido por un amigo suyo, con el que se había emborrachado poco antes.

Su relación con esa muerte irreal ha modificado su percepción del mundo; Jacek no consigue resignarse a la desaparición de su hermana, la ve en cada niña que corre y llega incluso a preguntar a la fotógrafa a la que ha confiado la ampliación de la foto de comunión de Mariöa, con una ingenuidad conmovedora, si es verdad que «por una foto se puede saber si una persona está viva o muerta». El futuro asesino tiene clavado en la conciencia el remordimiento de ser corresponsable de la muerte de la persona que más quería, amargándole la existencia, volviéndose ésta indigna de ser vivida.

Como contraste a tanta desamparada amargura se perfila la arrolladora personalidad de Piotr, prometedor abogado «progresista», que parece destinado a una vida llena de satisfacciones profesionales. Pero el destino está al acecho pasándole factura con un desafío clamoroso que, como sostiene el juez que condena a Jacek, «le hará más viejo». La sensibilidad, que en su profesión es más un límite que un mérito, no le dará más sosiego. Su desafío no se consuma en las aulas grises del tribunal donde se celebra la condena a muerte del homicida: Kieslowski deja sabiamente todos los inútiles rodeos de las leyes fuera de las imágenes, poniendo al desnudo, una vez más, sólo los sentimientos individuales en su extrema esencialidad.

Piotr se atormenta con el pensamiento de haber estado junto a Jacek en el bar donde, hacía un año se decidió su destino, y por no haber podido comunicar con él *entonces*, cuando todo era todavía posible, evitando así una tragedia más insoportable si cabe por su inutilidad. El joven abogado, futuro padre, siente una infinita piedad por ese veinteañero al que se le va a arrebatar la vida en nombre de la «justicia». Se siente culpable junto a él, siente que su muerte le afecta, que le enfanga hasta tal punto su mirada sobre el mundo, que desde el momento de la condena, éste se vuelve sucio e injusto como el del chico.

Hay un gesto instintivo que redime a Piotr a los ojos de Jacek, que quiere romper ese dolor acumulado por el muchacho durante años. Mientras la escolta le acompaña esposado por el patio hacia el coche celular que le llevará a la muerte, Piotr no consigue quitarle los ojos de encima, está inquieto, querría hacer algo para interrumpir el curso de los acontecimientos. Deja escapar un grito, llama en alta voz a Jacek desde la ventana, le hace girar la cara hacia él y le saluda en silencio.

Al compartir ese silencio, en este instante de *conmoción*, se rompe el hielo de los acontecimientos y da comienzo, de verdad, el diálogo entre el condenado y su defensor. Cuando nada sirve ya. Cuando todo está al borde de lo irreversible, sólo las miradas hablan. En la película, dos duelos de miradas anticipan la cita inexorable con la muerte: el primero es el de Jacek y Artur Barcis, vestido de obrero, que con una regla geométrica bloquea la calle delante del taxi donde se va a consumar el delito y agita la punta como para impedirles que prosigan por la calle de su propia muerte.

El segundo duelo es entre la mirada despiadada y segura del ejecutor social, del verdugo, que acaba de ahorcar a Jacek, y la mirada rencorosa y demudada de Piotr, obligado al final a bajar la cabeza frente al veredicto del médico. No hay palabras contra la venganza social, contra esa ley del talión por la que matarán a Jacek del mismo modo que él dio muerte al taxista, con el estrangulamiento: especialmente la vacía histeria con la que el verdugo y su ayudante, se intercambian gritando con prisas las macabras instrucciones del ahorcamiento mientras lo ejecutan artesanalmente.

El realismo de los detalles de las escenas de violencia es de tal naturaleza, que hace insoportable la muerte mediante ese acercamiento a su límite orgánico, identificándola casi con la dispersión de los líquidos que la misma conlleva: la sangre del taxista que mana de la manta con la que Jacek le ha cubierto el rostro, el líquido intestinal de Jacek que, una vez muerto, gotea en la cubeta de plástico preparada por el verdugo.

En el prado en el que llora Piotr el final solitario de Jacek, en una vastedad que contrasta con el asfixiante cuartucho del verdugo, se apaga de repente una luz. La vida y la dignidad humanas están humilladas y ofendidas. No queda más que la desesperación e incluso ésta será objeto de olvido.

## *No amarás / Decálogo 6:* El amor «impuro»

El primer film distribuido en Italia del semi-desconocido Krzysztof Kieslowski, en el otoño de 1989, fue *No desearás a la mujer del prójimo*: título cómplice, óptimo para la platea nacional-popular, pero más bien impropio al desbaratar la original sobriedad del *No amarás* (*Krotki film o milosci*), con el que el autor había titulado su versión cinematográfica de *Decálogo 6*: «No cometerás actos impuros».

La puntualización es obligada desde el momento en que el centro de esta película extraordinaria no es el deseo, sino el contraste aparente entre la pureza y impureza del amor, entre el enamoramiento y lo físico, entre la idealización de los afectos y lo explícito de la sexualidad.

Un muchacho roba unos prismáticos para espiar desde la ventana de su cuarto a una «mujer fácil». Acaba por intentar el suicidio ante el cinismo con que la mujer desprecia sus requerimientos. ¿Dónde está el amor en todo esto? La versión televisiva de *Decálogo 5*, se diferencia de *No matarás* por la síntesis extrema de las premisas y la resolución del delito, mientras que al abogado se le había confiado un rol más bien didáctico respecto al mensaje, que permanecía de todos modos invariable.

Entre *Decálogo 6* y el largometraje lo que difiere –en un montaje que, mutando notablemente el sentido, desvela la extraordinaria capacidad de razonar en imágenes de Kieslowski– es la actitud del cineasta respecto a la posibilidad del amor entre el joven empleado de correos y su hermosa vecina.

En el episodio televisivo, de una mayor síntesis, Tomek recorre un itinerario de maduración que concluye con el desvanecimiento de la ilusión del amor, con el redimensionamiento de la pasión dentro de los límites de la relación humana. «He dejado de mirarla», confiesa Tomek con las muñecas vendadas a Magda, a través del cristal de la ventanilla. Una curación, por tanto, de ese estado de absurdo, de torpe vulnerabilidad permanente de quien ama desde un sentimiento totalizante.

En la versión cinematográfica el final muestra, por el contrario, el efecto que el amor ciego del indefenso Tomek produce en el cinismo de Magda que se convertirá *in extremis* a la inmaterialidad del amor, a ese *compartir la vida*, a la *solidaridad*, a un amor entendido no sólo como medio de defensa de la soledad a través del gozo recíproco.

Las dos conclusiones distintas son de todas formas los dos aspectos dialécticos de la relación ente Magda y Tomek. El amor es un proceso de intercambio, del que se sale siempre transformado, que conduce a una dimensión real tras la muerte de las ilusiones individuales (la ilusión «romántica» de Tomek, la «antirromántica» de Magda) e inicia finalmente una relación de aceptación y compenetración recíproca.

***«No amarás»***

En *No amarás* la óptica se multiplica, constantemente fragmentada a través del acto «impuro» del espiar, que concretiza la dimensión idealizante del enamoramiento, en el que la persona amada se hace «objeto» de un sentimiento todavía incontaminado, que en la *distancia* preserva su pureza. La espiral de *voyeurismo* se interrumpe y remonta desde el acto de Tomek y el de la anciana patrona de casa que controla los movimientos hasta llegar al espectador, *voyeur* por definición, que se alimenta del idealismo de la imagen.

Los actos impuros que Magda parece concederse sin demasiados escrúpulos son tales sólo si se observan desde el exterior, con una mirada moralista que Kieslowski rechaza a través del uso de la ironía. La verdadera profanación es la profanación de los sentimientos, es entender la existencia en sus manifestaciones más secretas, como se demuestra por el hecho de que Magda se sienta realmente ultrajada por la mirada de Tomek sólo en el momento en el que el muchacho revela que «la ha visto llorar».

Cuando Magda mira por vez primera su ventana con los prismáticos de Tomek, se «volverá a ver» llorar al lado de la leche derramada sobre la mesa de la cocina, comprendiendo cuánto amor es necesario para lograr sostener la mirada en el interior de otro, y no sólo en su intimidad. Kieslowski trata a sus personajes del mismo modo, se «enamora» hasta seguir las más pequeñas evoluciones a una distancia próxima, demostrando cómo, en el *acto de mirar,* se refleja, incluso antes que el objeto, el sujeto de la visión, con su verdad, con todos sus límites y sus dudas.

> Tomek (Olaf Lubaszenko) tiene diecinueve años y una infancia en el orfanato a sus espaldas. El joven trabaja en la Oficina de Correos y vive «momentáneamente» en casa de su mejor amigo Marcin, que se ha ido a Siria como voluntario de los Cascos Azules. Marcin le ha dejado en herencia, aparte de su anciana madre (Stefania Iwinska) y su habitación, la costumbre de espiar con unos prismáticos a su hermosa vecina de casa,

Magda (Grazyna Szapolowska), mujer que ambos, en sus cartas, definen en clave cifrada como T.B.S.L.H. C.T. o sea, «Tía Buena Se Lo Hace Con Todos».

Tomek penetra de noche en un colegio, y roba un potente telescopio para espiar todavía más de cerca a Magda, normalmente rodeada de múltiples «amistades» masculinas, que recibe generalmente de noche. Espiar a Magda se ha convertido para Tomek en la actividad fundamental de su vida, a la que subordina todo: el trabajo, el sueño y sus comidas. Un despertador le avisa de la vuelta de la mujer de su trabajo, y Tomek «se pone a él». Pero frente al sexo explícito, el muchacho baja el telescopio, sufre demasiado al mirar.

Para encontrarse con Magda, Tomek le envía un falso aviso de pago que, para retirarlo, la obliga a pasarse por la oficina de correos. Sus celos respecto a Magda se hacen morbosos, llega incluso a llamar al servicio de averías de la compañía de gas a nombre de Magda, para interrumpir un encuentro amoroso.

La madre de Marcin ha descubierto la insana pasión de Tomek, e intenta a su manera hacerle desistir. Pero Tomek multiplica las ocasiones de encuentro con la mujer: se despierta a las cinco de la mañana para efectuar la entrega de leche y el primer día de trabajo toca a la puerta de Magda con una excusa, para poder verla de cerca. Esa noche, mientras le espía, Tomek se queda impresionado por el sufrimiento de Magda, que vuelve a casa tras una riña con un hombre y llora desesperada, en la cocina. Para compartir su dolor, se corta con unas tijeras.

Al día siguiente Tomek pone un segundo aviso de pago en el buzón de Magda. Magda se pasa por correos para retirarlo, pero naturalmente, al no existir ninguna orden de pago, le acusan de querer estafar a Correos. Tomek, frente a la humillación de Magda, la sigue por la calle y confiesa que la espía desde hace más de un año. De noche, Magda, después de haber «interpretado» el papel de mujer espiada, revela a su amigo que ambos están bajo los ojos de un mirón. Encolerizado, el hombre desafía a Tomek a que baje, tachándolo de cobarde. Tomek baja y el hombre le agrede desafiando a que se atreva a hacerlo otra vez. Al día siguiente a la mañana, es Magda la que detiene a Tomek mientras lleva la leche para preguntarle la razón de su comportamiento. Tomek le dice que está enamorado de ella, después huye de vergüenza. Pero retrocede y le invita a tomar un helado en el bar, Magda acepta. En el bar Tomek confiesa haber sustraído de la oficina todas las cartas de amor dirigidas a Magda. Después, va finalmente a casa de la mujer.

Magda sale del baño después de ducharse, con el pelo todavía mojado y empieza a provocarle, acercándose a él cada vez más. Tomek, que nunca ha hecho el amor, de sólo rozarla tiene una eyaculación. Magda, fríamente le dice: «ahí tienes, en eso consiste el amor». Tomek huye a casa, y mientras Magda, arrepentida de su cinismo, le hace una señal desde la ventana para que le vuelva a llamar, el muchacho se corta las venas en el baño.

Cuando Magda se dirige a casa de la madre de Marcin a devolverle el impermeable, Tomek está ya en el hospital. La madre de Marcin no le informa de lo acontecido. Le dice sólo que Tomek (es entonces cuando descubre su nombre) no está.

Al día siguiente lo espera con ansiedad, pero es la madre de Marcin la que lleva la leche. Magda sale a buscar a Tomek desesperadamente y de casualidad se entera que se ha cortado las venas por amor. Esa misma noche, recibe una llamada de teléfono sin voz, como las que le hacía Tomek cuando le espiaba. Entonces, en un esfuerzo gigantesco, torpemente le declara su amor. Pero en el otro extremo de la línea no hay nadie: era alguien que no conseguía línea.

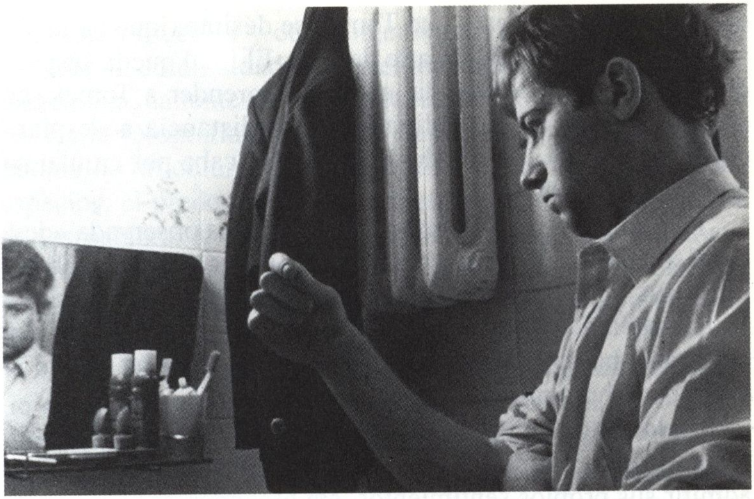
La situación se ha invertido, ahora es Magda la que espía la ventana de Tomek con unos prismáticos todas las noches, en espera de su retorno. Cuando entrevé su perfil por entre las cortinas, Magda se precipita a casa de la madre de Marcin para verle. La vieja señora se lo muestra mientras duerme en su cama, con las muñecas vendadas, pero no consiente que le toque. Magda, en silencio, mira su ventana a través de los prismáticos de Tomek: conmovida, se ve a sí misma «con los ojos de Tomek». Mientras llora sentada en la mesa de la cocina, aparece para consolarla, como en un sueño de amor, «su» Tomek.

La constancia del acto de mirar el interior de otro interior envuelve *No amarás* en un único movimiento, el de la creciente tensión psicológica entre los dos protagonistas, unidos por un idéntico miedo a las consecuencias del amor que les empuja a defenderse en direcciones opuestas: Tomek, idealizándolo, considerando el amor como la pureza de los afectos; Magda, negándolo y reduciéndolo a complemento de la sexualidad.

Tomek observa a Magda moverse en el marco de la ventana de su casa como en la pantalla de una película muda, como una imagen mental materializada, con la que identificarse, que se alza por contraste con la superficialidad inmaterial de los ballets televisivos de las aspirantes a «Miss Polonia» que la madre de Marcin le propone con calculada insistencia para distraerlo de la mujer.

Tomek, mirando a Magda, realiza en el silencio de su cuarto la simbiosis ideal con la imagen de la amada. Pero después se verá obligado a superar esta armonía aparente al emerger, de repente, el lado oscuro del amor: los celos. No puede soportar la idea de que alguien le robe las emociones de la mujer, que pueda hacerla llorar, reír o gritar sin que él pueda intervenir. Debe interferir, descubrirse, someterse a la terrible prueba de lo concreto y, a riesgo de estropearlo todo, confesar su «robo».

En el momento en el que deja de ser una imagen ideal, el objeto de amor se vulgariza, reacciona a la inesperada simbiosis revelándose en toda su miseria: el atentado a los cándidos sentimientos de Tomek que Magda, desorientada, lleva a la práctica con crueldad, no es más que el último y desespe-



*«No amarás»*

rado intento de mantener intacto el doloroso equilibrio de su frialdad.

Magda es insegura, supersticiosa hasta el punto de «purificar» con un pequeño péndulo todos los objetos con los que entra en contacto. El curso de su vida parece sintetizarse en el solitario de cartas que tiene siempre listo en la mesa: una relación constante con el azar, con el que identifica su libertad. Pero su vida está irresuelta, incompleta, como el enorme cuadro en el salón, que interrumpe y retoma sin saber cómo continuar.

Tomek es el único, en su ingenuidad, que rompe el círculo de su autismo existencial, para hacerle comprender que siempre se está expuesto al prójimo, y que se puede hacer el bien o el mal sin ni siquiera ser consciente. En el momento que siente que «le ha hecho daño», Magda se arrepiente, incluso antes de tener conocimiento del intento de suicidio de ese joven desconocido que confiesa amarla.

El amor está precisamente en ese salir de la soledad, en sentir las consecuencias que tiene sobre la vida de los demás. Magda está sola, tan sola como la madre de Marcin, que lo intenta todo para que Tomek se desintoxique de la pasión que amenaza con alejarle de casa. El final queda suspendido en el gesto de Magda, en su comprender a Tomek, en situarlo dentro de sí. Obligada por la distancia a «espiar» desde su casa la ventana del muchacho, acaba por emular su amor desesperado.

La perspectiva se ha invertido: Magda es observada «desde el interior», podemos oír su respiración, sus palabras, intuir sus miedos y sus esperanzas, identificándonos con ella como hacíamos con Tomek al comienzo de la película. La corteza se ha roto, la interioridad de la mujer se ha puesto al desnudo. Ahora miramos desde su interior.

En la conmoción final de Magda no hay redención moral. Ha aprendido simplemente a «mirar» dentro de sí misma, a admitir sus propios sentimientos, sin esconder su vulnerabilidad detrás del endurecimiento. Nada deja presagiar que entre ella y Tomek nacerá una relación, pero no importa, el amor ya ha cumplido su objeto. Magda y Tomek se han amado desde el momento en que han donado al otro un pedazo de su ser, imprimiendo una huella indeleble en sus soledades.

El largometraje cinematográfico se abre con una imagen emblemática que funciona como «marco circular» de la película: un detalle de las manos, desde las muñecas vendadas de Tomek, en la oscuridad de su cuarto, que van a ser acariciadas por unas delicadas manos femeninas, las de Magda, cuando las manos de la vieja señora impiden el cumplimiento del gesto.

Esta «suspensión» inicial, repetida idénticamente al final del film, sintetiza el trazado de su divergente amor, la imposibilidad de su realización. Por lo demás, cuando los dos se miran hay algo casi siempre de material que les separa: los cristales de las ventanas, el de la ventanilla de correos, las lentes de los prismáticos, filtros de la inmediatez, separaciones que sólo se disolverán el único día que pasan juntos.

El film está casi siempre inmerso en el frío azul del «exterior-noche», que impregna de color incluso la oscuridad interna de la habitación de Tomek. La casa de Magda, por contraste, enmarcada con aperturas cuadrangulares e invadida de caballetes, muebles y otros objetos que fragmentan constantemente la continuidad, está siempre inmersa en una tonalidad rosada, caliente e inquietante, al mismo tiempo.

En la fotografía de Witod Adamek, cada lugar está connotado de un color preciso; además, la geometricidad de los espacios, el predominio de los silencios y ruidos por encima de las palabras y el curso de los acontecimientos, crean expectativas «rítmicas» en la historia, manteniendo en una tensión constante, en la que cada mínima desviación se hace notable y se carga de significado.

Artur Barcis aparece por las callejuelas del edificio vestido de joven extranjero que lleva consigo dos maletas, en los momentos de *álgida* emoción de Tomek: en el punto de máxima ilusión, mientras corre regocijado con el carrito de la leche, poco después de haber concertado su primera (y única) cita con Magda, y en el instante de máxima desilusión, cuando el joven, huyendo de la casa de Magda, corre a casa a cortarse las venas. La mirada del «extranjero» sobre aquel muchacho que no tiene tiempo de pararse, siempre víctima de sus emociones, es de compasión, casi maternal.

Entre los encuentros accidentales de Tomek, se produce también el del cardiólogo Roman, protagonista de otra película sobre el «amor negado» del ciclo, *Decálogo 9*, el cual, bicicleta en mano, va a su entrenamiento matutino, mientras Tomek con el carrito de la leche llega a la casa de Magda: ambos con sus medios de locomoción que se convierten en vehículos sonoros de su drama amoroso.

Grazyna Szapolowska, protagonista ya en *Sin fin*, y el joven Olaf Lubszenko, hijo del célebre actor Edward Lubszenko, construyen magistralmente el enredo de miradas, la mutación de la incomunicación en empatía, el incierto aflorar de los sentimientos. La música de Zbigniew Preisner, en la que predomina un tema para guitarra, es discreta y casi «silenciosa», como los tímidos gestos de Tomek frente a Magda.

Nadie podría imaginar que la habitación de Magda, tan cerca en la película de la mirada del chico, ha sido reconstruida en un prefabricado a treinta kilómetros de Varsovia, filmada por Kieslowski y Adamek desde una torre construida a 70 metros de distancia con teleobjetivos de 300 a 500 milímetros.

*No amarás* sintetiza de manera perfecta la mirada paradójica, la feliz unión de dos ideas contradictorias de Kieslowski sobre los sentimientos humanos; sobre lo que es, al mismo tiempo, bello y feo, tranquilizador y turbador en la existencia.

## *Decálogo 7:* La impotencia de amar

«¿Se puede robar aquello que nos pertenece?», se pregunta en un cierto momento la joven madre que ha «raptado» a su hija llevándosela de casa, sustrayéndola de la patria potestad de una abuela egoísta y posesiva, su madre, que ya ha arruinado su vida. Este interrogante se verifica al comprender qué es lo que de un ser humano se puede considerar realmente «nuestro», sólo de esto depende la presunta licencia de esa apropiación desesperada que Kieslowski escoge para ilustrar el mandamiento: «No robarás».

Majka tiene veintidós años. Cuando sólo tenía dieciséis, dio a luz a su hija Anai tras una relación sentimental con su joven profesor Wojtek. Su madre Ewa, que dirige el Instituto en el que enseñaba Wojtek, falsificó las fechas de nacimiento y se atribuyó la maternidad de la niña, logrando evitar un probable escándalo, y amenazando a Wojtek con denunciarlo por corrupción de menores en caso de desacuerdo.

Ewa es una mujer dura, amargada por la precoz imposibilidad de tener hijos como consecuencia del parto traumático de Majka. El adjudicarse la maternidad de la pequeña Ania ha sido para ella una forma más o menos consciente de liberación de su propia esterilidad. La inmadurez de Majka a los dieciséis años y su miedo a vivir, a no estar a la altura de la maternidad le llevó a aceptar lo absurdo de la pretensión de Ewa. Pero el miedo a vivir que tiene Majka, en un evidente círculo vicioso, deriva a su vez de la relación con su madre que siempre ha sido exigente con ella, hasta el punto de inhibirle y hacerle incapaz de tomar decisiones por sí misma.

Ahora Majka ha decidido liberarse, retomando lo que es suyo, y «haciéndole pagar». En el centro de la violenta disputa está Ania, una niña de seis años con apariencia despreocupada, pero atormentada a las noches por pesadillas que le hacen gritar y que, una vez despierta, no puede explicar. La niña considera a Ewa su verdadera madre y es difícil convencerla de que, en realidad, sea otra su madre. Majka encuentra, frente a su deseo de huir a Canadá con Ania, un obstáculo aún mayor que los legales y burocráticos: el mundo afectivo de su hija, estructurado desde su nacimiento sobre ciertas verdades que ahora ella amenaza con destruir.

> El grito de Ania (Katarzyna Piwowarczyk), víctima de una pesadilla, desgarra el silencio de la noche. Una joven, Majka (Maja Barelkowska), tras haber devuelto la cartilla universitaria, se dirige a la oficina de pasaportes, donde acaba de obtener una visado de emigración para Canadá. Le dicen, sin embargo, que para llevarse consigo a la niña, necesita la autorización de la madre.
>
> En casa, de noche, Ania tiene más pesadillas, Majka intenta tranquilizarla, pero no lo consigue y Ewa (Anna Polony), su madre, le trata como a una incapaz, antes de tomar en brazos a la pequeña para calmarla. El padre de Majka, Stefan (Wladyslaw Kowalski), trata de consolar a Majka que llora.
>
> De día, Majka se introduce con una estratagema en el teatro donde se está llevando a cabo una función para niños, y aprovechando un momento de confusión, consigue llevarse a Ania, con la excusa de «gastarle una broma a su madre». Mientras Ewa vuelve a casa fatigada, Majka lleva a Ania en tren a casa de su verdadero padre, Wojtek (Boguslaw Linda), ex-profesor del liceo de Majka. Wojtek, a consecuencia de la relación de la que nació la niña, fue obligado a dejar su trabajo. Ahora sobrevive cosiendo a mano osos de trapo que vende en Varsovia a través de un amigo suyo.

Majka busca solidaridad en Wojtek, que en un primer momento se muestra resentido y le echa en cara haber consentido la artimaña de Ewa para atribuirse la maternidad de la pequeña. Pero, después, Wojtek se enternece frente a Ania, y mientras Majka va a telefonear a su madre, lee a la niña que duerme un cuento que ha escrito sobre la historia de Ewa y Majka. La llamada resulta inútil: ambas mujeres están convencidas de tener razón, no hay diálogo, sólo una hastiosa incomunicación.

De vuelta a casa de Wojtek, Majka intenta en vano que Ania le llame «mamá», y al no conseguirlo, rompe a llorar. Stefan telefonea a Wojtek para saber si tiene noticias de Majka, pero Wojtek dice que no. Después, de noche, Ania tiene pesadillas de nuevo: los padres se despiertan y Majka consigue tranquilizarla. Wojtek intenta convencer a Majka para que vuelva a casa con Ania; según él, no hay otro modo de resolver la cuestión que afrontarla de manera directa. Pero mientras se dirige a llamar al amigo que hace las entregas de los ositos con la camioneta, para que acompañe a la madre y a la hija a Varsovia, Majka despierta a Ania y huye.

Tras una llamada dramática en la que Majka pretende de su madre la autorización para la expatriación de Ania, también Wojtek llama a Ewa y le explica lo sucedido. Los dos acuerdan una estrategia común de recorrer las calles en coche a la búsqueda de Majka y de la niña, las cuales, en más de una ocasión, logran evitar a duras penas a Wojtek.

Majka consigue finalmente llegar a la estación. Quiere coger un tren cualquiera, pero es domingo y debe esperar por lo menos dos horas al primer tren. Desesperada, se dirige a la empleada de la estación, que le ofrece algo caliente y les acomoda a ella y a la niña para que duerman en su garita hasta la llegada del tren.

Pero, antes que el tren, llega Ewa. A pesar de que la empleada niegue haber visto a la muchacha y a la niña, Ania se despierta con la voz de la que considera su mamá y sale. Para Majka toda esperanza se ha derrumbado. Mientras Ewa abraza a Ania, Majka coge el primer tren, huyendo quizás para siempre de su familia. Mientras el tren se aleja, Ewa susurra a media voz «Majka, hija mía», pero ya es demasiado tarde.

La odisea de Majka, más que una batalla, es una fuga a la desesperada: fuga de los lazos afectivos, fuga de un pasado inaceptable y macabro, que nunca hubiera querido ver (como, por ejemplo, a Ewa «amamantando» a Ania con su pecho senil desprovisto de leche), pero que ha condicionado indeleblemente su vida. La neurosis de Ewa, la de reducir a objeto de dominio personal sus afectos es lo que Majka realiza, a su vez, respecto a Ania con el «rapto». También en la relación con sus compañeros las dos mujeres son iguales. La común pretensión es la de decidir todo ellas solas, la de no admitir discusiones sobre su voluntad.

El verdadero hurto por el que Majka paga las consecuencias, por tanto, ha tenido su inicio mucho antes de que Ewa prohijase con artimañas a Ania: Ewa ha desprovisto a Majka de su «ser ella misma», la ha asfixiado y reducido a una marioneta de su voluntad desde su nacimiento.

El daño provocado por este robo es irreparable. El intento de emancipación de Majka es patético y está avocado al fracaso, porque está basado sólo en la fuerza de la desesperación. Su voluntad es ciega como la de Ewa. Es una sed de venganza que tiene como único objetivo castigar a su madre. Majka está, por tanto, teóricamente en lo justo, cuando dice que, llevando a Ania consigo, quiere tomar lo que es «suyo».

Pero en los afectos no hay propiedad ni justicia. Si la pequeña Ania ha aprendido a querer a Ewa como a una madre, la responsabilidad recae sobre la debilidad de Majka, como le reprocha amargamente Wojtek. Majka no puede conseguir el amor de su hija obligándole a asumir una verdad biológica. La verdad afectiva es un proceso de sedimentación lenta, imposible de resolver con un acto judicial.

Ania es la que decide la salida a este conflicto del que ella es un simple pretexto, buscando la manera de ser descubierta por Ewa en la garita de la estación. Para la niña, en ese extraño día, no ha cambiado nada; el juego de la fuga en principio divertido, se ha vuelto sólo una fuente de cansancio.

Si Majka es semejante a Ewa en sus neurosis, Ania es semejante a Majka en el rechazo a su madre, hasta llegar casi a la crueldad. El círculo afectivo se cierra. La impotencia de amar prevalece en esta triple relación femenina en la que cada elemento reproduce y elimina a los demás.

*Decálogo 7* entrelaza una perspectiva surrealista con la mirada lúdica de la pequeña Ania sobre el mundo, como reflejan las enormes marionetas de la actuación teatral o la casa de Wojtek, invadida de montañas de ositos de trapo. La fotografía de Dariusz Kuc, en sus netos contrastes entre la gélida luz azul y la sombra negra, elabora una trasposición visual del carácter de Majka, que pasa de un extremo a otro, de la sumisión total a la revuelta y, como dice Wojtek (interpretado por el excepcional protagonista de *El azar*, Boguslaw Linda), «conoce sólo el blanco y el negro».

La trama, por lo demás, está sostenida por la constante tensión generada por la ausencia de mediación entre Ewa y Majka. La música de Zbigniew Preisner es insistente, y subraya con una especie de cíclica gravedad (de matriz mussorgskiana) la inmanencia del drama sin solución de las tres mujeres.

Artur Barcis no aparece en el episodio, pero no por motivos de tipo temático: simplemente, las tomas de «hombre del destino» no habían satisfecho a Kieslowski, que las eliminó en la sala de montaje.

Los platós, las divisiones, las barreras de las que está constelado el film contribuyen a determinar el sentido de lo inalcanzable del objetivo de Majka y el hielo afectivo entre los personajes de la historia. Los barrotes del parvulario donde juega Ania se vuelven, vistos desde la perspectiva de Ania, los de una cárcel para Majka; la puerta del tren que se cierra sobre la mirada de Majka que se va para siempre marca la distancia incolmable abierta con su familia, la garita de la estación en la que Ewa entrevé a Ania, pone de manifiesto la imposibilidad de separar a la niña de su madre «afectiva».

El final de la película queda suspendido más que nunca en la ambigüedad. Las tres mujeres viven un estado de recíproca e inocente crueldad. Por lo que, darwinianamente, en la dura ley de la verdad biológica (y psicológica), es fatal que venza la más fuerte.

## *Decálogo 8:* El infierno de la ética

Incluso la conciencia más cristalina tiene una zona de sombra, una porción de la propia historia personal sobre la que hay que suspender el juicio para sobrevivir. La ironía de la suerte a menudo hace depender de hechos de tal índole todo el sentido de la vida futura. Así, la vida de la anciana profesora de filosofía moral Zofia, está marcada por la duda de haber antepuesto la razón política a la piedad humana, de haber debido elegir, entre dos males el menor, errando.

De repente el pasado cancelado se presenta en carne y hueso ante sus ojos. Elzbieta, la niña judía que Zofia, en 1943 cuando era partisana había sacrificado a la causa de la Armja Krajowa (Armada Roja) enviándola a una muerte segura y que, paradójicamente, ha sido la traductora americana de todas sus obras, toma valor, y decide hacer frente a sus propios fantasmas volviendo a los lugares de su trauma infantil. La vuelta al pasado para Zofia y Elzbieta será catártica: ambas rediseñarán su propia topología afectiva, llegando a comprender el sentido de lo que les sucedió hace cuarenta y cinco años.

Pero la mentira, ese *falso testimonio* al que alude el mandamiento, permanece de todas formas intacto. Zofia, de hecho, mintió a la niña y a su tutor afirmando que ella y su marido se negaron en el último momento a figurar como padrino y madrina de bautismo en el falso certificado que le era necesario a la pequeña judía, porque su religión no les consentía los falsos testimonios. Por así decirlo, mentían, obedeciendo en realidad a la sospecha (que después se reveló infundada) de que el invitado en cuya casa se habría alojado a continuación la niña fuese controlado por la Gestapo, que hubiera podido de este modo perjudicarles a ellos y a la organización partisana.

Pero esta era una verdad tan cruel como *impronunciable*. Zofia se había refugiado en los preceptos divinos para encubrir el oportunismo de los hechos. La duda y el sentido de culpa se habían insinuado precisamente en esa «diferencia religiosa», que convertía la decisión de abandonar a la niña a su suerte en una manera de legitimar el estereotipo racista hitleriano: con los judíos es siempre mejor no comprometerse.

> Zofia (Maria Koscialkowska), anciana profesora de Filosofía Moral, se dirige a la universidad donde va a impartir una clase en su seminario «El infierno de la ética», en el que somete a análisis de los estudiantes historias de vida cotidiana en las que es muy difícil dar un juicio racional sobre la elección moralmente más justa a seguir. El decano le presenta a Elzbieta (Teresa Marczewska), su traductora americana, que le pregunta si puede participar como oyente en el seminario.
>
> Una muchacha llama la atención de la profesora con la historia de *Decálogo 2*, que Zofia conocía, ya que vive en la misma casa de los protagonistas. Zofia comenta la historia concluyendo que «el niño vive, y esto es lo importante». Entonces Elzbieta se arma de valor y cuenta su historia personal, cara a cara con Zofia. A medida que la historia prosigue, Zofia se da cuenta que Elzbieta es la pequeña judía que, por miedo a que descubrieran su condición de partisana, había enviado a la muerte en el toque de queda del año 43 y que afortunadamente había escapado a los nazis.
>
> Al final de la clase, Zofia está conmovida, vacilante entre el sentido de culpa y la alegría por la noticia de que la pequeña judía esté todavía con vida. Zofia invita a Elzbieta a cenar para hablar con más serenidad del pasado común. Pero antes de llegar a la casa donde vive

ahora (la del gran edificio de Stowki), Zofia se dirige a su antigua casa, al lugar en que hace cuarenta y cinco años conoció a Elzbieta.

Elzbieta baja del coche y se adentra en el patio de la casa, una vieja y mísera casa en el casco antiguo, todavía intacto de Varsovia. Pero una vez dentro, no tiene valor para ir más allá, y se queda en la penumbra a esperar. Tras unos minutos, Zofia va a buscarle, y pasa por su lado sin verla. Después de buscarla afanosamente, sale atemorizada de la casa y la encuentra sentada en el coche, esperando.

Elzbieta y Zofia cenan juntas y poco a poco logran encontrar un punto de encuentro confesándose las sensaciones de aquellos tiempos. Elzbieta le hace prometer a Zofia que le acompañará a ver a las personas con las que hubiera vivido en el año 43. Luego, acepta la invitación de la anciana de pasar la noche en su casa.

Al día siguiente, Elzbieta va a buscar al viejo sastre (Tadeusz Lomnicki) con el que hubiese vivido si Zoglia se lo hubiese consentido. Pero el sastre se siente totalmente apesadumbrado, y a pesar de que haya pasado tanto tiempo, no tiene el valor de hablar de lo que sucedió, de la acusación de alta traición que, a causa de Zofia, tuvo que padecer en el Partido, ni del modo en que se salvó. El sastre mira a escondidas desde su escaparate a las dos mujeres «supervivientes», Zofia y Elzbieta, como si mirara a dos fantasmas de su pasado.

El personaje de Zofia recuerda en algunos rasgos al viejo profesor interpretado por Sjöstrom en *Fresas salvajes* de Ingmar Bergman. También él hace cuentas con la vida, con un pasado sepultado en la memoria como una antigua herida nunca curada, una especie de viaje hacia atrás en el sentido irresuelto de la propia existencia. Su pecado es el de haber tenido la presunción de decidir el destino de una niña, arriesgándose a dar esa sentencia de vida o muerte que el médico de *Decálogo 2*, traído a colación en el cuento de la estudiante, se negaba a dar a la mujer del enfermo de cáncer.

Pero la historia de la *intolerancia* no siempre tiene hitos tan manifiestos como en la época nazi. La intolerancia repercute en la vida de todos los días, como demuestra la escena en la que un estudiante, que ha entrado en el aula con retraso y en estado de ebriedad, primero es reconvenido por una oyente de color y después expulsado por la misma Zofia, que está allí para enseñar a los estudiantes «cómo llegar por uno mismo al bien».

La voluntad de expiación de la mujer es, por tanto, sólo intelectual, una vez más, muy distante de la puesta en práctica de los valores en los que cree. Zofia ya no es católica y, como sostiene delante de la católica ex-judía, «ha dejado a Dios de lado». Pero su presunción a la hora de juzgar, de emitir sentencias, incluso sublimadas por su «iluminado» oficio de filósofa, ha quedado intacta.

Existen disposiciones interiores que no cambian nunca, como el cuadro que cuelga torcido del salón y que tanto Elzbieta como Zofia intentan enderezar inútilmente. En un cierto estadio de la vida «es demasiado tarde, ya no se aprende», como le dice el contorsionista que Zofia se encuentra en el parque mientras hace *jogging* a primera hora de la mañana y frente al cual, la anciana, haciendo un enorme esfuerzo de voluntad, ensaya una torpe flexión para emular sus movimientos.

Zofia sigue juzgando el mundo porque ha salido indemne de la tragedia de la guerra, mientras que aquellos que se han salvado, Elzbieta y el viejo sastre, que han arriesgado su vida por alta traición debido a las sospechas de su grupo partisano, sufren terriblemente al volver a ver a «los testigos de su propia humillación».

*Decálogo 8* es quizás el episodio que más sintetiza el espíritu de todo el proyecto: la revelación de la existencia de contradicciones morales que brotan de la buena voluntad de los individuos. Como en un juego de espejos, la escena que se desarrolla en la vieja casa en la que se produjo el primer encuentro entre las dos mujeres sintetiza en pocos minutos toda la vida de Zofia: desde la pérdida de Elzbieta, la angustia de su falta, hasta su encuentro imprevisto.

Mientras Zofia está en la casa y toca una puerta tras otra para encontrar a Elzbieta, su pena choca con la prosa de la vida: en lugar de encontrar a Elzbieta, Zofia topa con el enfadadísimo cliente de una prostituta que empieza a insultarle y a mofarse de ella incluso desde lejos, hasta que se percata que ha salido de la casa.

Casi todas las escenas tienen un transcurso similar, mostrando la contradicción entre la sabiduría y el sentido de la justicia de Zofia con su dificultad práctica frente a la ambigüedad de la vida. El «hombre del destino», Barcis, aparece –tras un largo *travelling*– en un lugar que sólo un instante antes estaba vacío vestido de silencioso estudiante del seminario de filosofía moral, justo en el momento en que Elzbieta habla de ese Dios que ha servido de coartada a Zofia para justificar su miedo a ser detenida.

La bella fotografía de Andrzej Jarosiewicz explicita –con el uso constante de las penumbras y zonas oscuras en las que se sumergen las figuras humanas falseando o escondiendo sus rasgos– la entrada de las dos protagonistas en su interior.

A la pregunta de Elzbieta :«¿Por qué algunos sólo pueden salvar a los demás y los demás sólo ser salvados?», es decir, qué es lo que decide el rol de cada uno en la vida, no hay ninguna respuesta. O quizás, la única respuesta posible se halle en ese doloroso, obstinado silencio del viejo sastre, con el que concluye la película.

## *Decálogo 9:* Lo que hay es lo que falta

Si *Decálogo 8* sintetizaba el proyecto ético de toda la serie, *Decálogo 9* es su coronación formal. Es el episodio en el que el equilibrio entre indicios, referencias y analogías temáticas con el uso simbólico de la forma fílmica alcanza una plenitud que anticipa toda la obra futura, desde *Verónica* a la *Trilogía*. En la vertiente temática, la mayor parte de las historias desarrolladas en las películas futuras está ya en germen en este episodio que con frecuencia ha escapado a la atención de la crítica.

La cantante lírica cardiópata que dará origen a *La doble vida de Verónica,* el intento de suicidio, el descubrimiento de la traición y de la ausencia de amor en *Azul*, la impotencia sexual en *Blanco*, las escuchas telefónicas en *Rojo*, aparecen ya en el episodio inspirado en el mandamiento: «No desearás la mujer de tu prójimo» en un ensamblaje carente de vacilaciones, frío y preciso como un teorema, si bien absolutamente empático con el drama de los dos protagonistas.

El amor entre Roman y Anna se ve truncado por la imposibilidad de realizar el coito. Roman se ha vuelto impotente. La pareja no tiene hijos. Podrían divorciarse (como sugiere el ruin sexólogo de Roman), pero hacen un intento desesperado de aferrarse al sentimiento que les une. La otra parte del amor, sin embargo, esa que Anna querría menospreciar definiéndola como «un poco de gimnasia en la cama una vez a la semana», queda envuelta en la ambigüedad y el sentido de culpa, reduciéndose gradualmente para Roman a duda angustiante sobre el «derecho» de su amor, y para Anna a una lacerante lucha entre sentimiento e instinto.

¿Cuál es el sentimiento que les une a pesar de todo? ¿Dónde tienen origen, contra toda voluntad racional, los celos de Roman y el sentido de culpa de Anna? Para comprenderlo, los dos deberán encontrarse frente a lo que en su relación no han encontrado nunca, el sentido de lo *irreversible*.

> Anna (Ewa Blaszczyk) se despierta de repente de noche. Llama a Roman, le busca a su alrededor, pero no hay nadie. Roman (Piotr Machalica) está en Cracovia donde, después de haber dado una serie de conferencias como cardiólogo en Zagabria, ha visitado a un colega suyo sexólogo que le ha dado la noticia de que se ha quedado impotente, de que no podrá consumar el amor.
>
> Durante el viaje de vuelta, Roman está destrozado. Se sale de la carretera con el coche y llora. Vuelve a casa

cuando ya es de noche. Duda ante el portal bajo la lluvia y se queda finalmente cerca de la luz de los faroles, mirando la ventana de su casa y mojándose.

Anna va a buscarle, le hace entrar en casa, trata de secarle. Mientras le acaricia, Roman detiene su mano. Durante la cena, Roman quiere a toda costa hablar de lo que le han dicho. Pero Anna sólo acepta hablar con él en la cama, donde se siente verdaderamente segura.

Anna, en principio, se niega a creerle. Después se convence, pero quiere conservar intacto el amor: «eso es biología, el amor reside en el fondo del corazón, no en mitad de las piernas», le dice a Roman para confortarlo. Roman intenta convencerla para que le deje o bien que sea sincera con él en todo. Anna le tranquiliza diciéndole que no tiene amantes.

Al día siguiente, mientras va al trabajo, Roman divisa a un joven rubio (Jan Jankowski) el cual, viéndole poner en marcha el coche, cambia de calle. En la universidad, Roman ayuda a un profesor a poner gasolina de su depósito con un embudo. Después habla con una muchacha de hermosísima voz, enferma del corazón e insegura sobre si operarse (como querría su madre) para poder estudiar la carrera de canto o seguir su instinto, su miedo, y permanecer así, contentándose con lo que ya tiene.

En casa, Roman recibe una llamada para Anna, pero el muchacho no se identifica. Más tarde, Anna misma recibe con embarazo la misma llamada.

Roman aplica un pequeño dispositivo a su línea telefónica, con el que puede oír las llamadas tanto desde el hospital como desde casa. Durante una maniobra con el coche, Roman frena de golpe, abriéndose de repente el armarito del salpicadero. Allí encuentra un cuaderno de física de un joven estudiante y descubre su nombre: Mariusz. Antes de decidirse a tirarlo, vuelve a colocar el cuaderno sucio en el salpicadero.

De vuelta a casa encuentra en el bolso de Anna, sin despertarle, el número del estudiante. Después toma la bicicleta, y tras un breve entrenamiento, tiene un gesto que revela su desesperación: entra en el río con la bicicleta, pero el agua está baja, y no sucede nada.

Anna trabaja como empleada en el aeropuerto. Un día que Roman le acompaña al trabajo, le ruega que vaya a casa de su madre, que está a punto de marcharse, porque ha olvidado coger ciertas cosas que quería llevarse. Roman hace una copia de las llaves del apartamento. En casa de la madre vuelve a encontrar el cuaderno de física sucio. Entre la correspondencia, Roman encuentra una postal enviada por Mariusz a Anna.

Roman se dirige a la cita entre Anna y el estudiante, y se queda fuera de la puerta escuchando a los dos en la cama. Mientras hacen el amor, Anna llora. Después les mira cómo salen, uno a uno. Se da cuenta que Anna está abatida. Roman está en el baño, sentado en silencio. No logra dormirse, Anna se le acerca para acariciarle, pero él la repele con violencia. Después se disculpa, diciendo que todo se debe a una operación que ha ido mal.

Anna telefonea a Mariusz para concertar una cita. Roman está en la habitación de al lado escuchando. El día de la cita, Roman se esconde en el armario de la casa de la madre de Anna, y espía la escena entre ella y su amante. Anna, sin darse cuenta de la presencia de Roman, deja a Mariusz, diciéndole que no deben verse más.

Antes de marcharse, mientras apaga las luces, Anna descubre a Roman en el armario. Tras enfurecerse y tratarle cruelmente, Anna se arrepiente, pero suena el timbre de la puerta. Es Mariusz otra vez, que Anna echa sin responder a sus infantiles declaraciones de amor.

Cuando vuelve al armario, Roman ha desaparecido. Está en el baño, apoyado en el lavabo, como petrificado. Anna, que se ha echado a llorar, consigue que le perdone, prometiendo ser sincera y cambiar completamente expresando el deseo de adoptar una niña.

Roman le propone a Anna que se vaya unos días, para estar separados. Le compra unos esquís a Anna, que sale para la montaña sola. En el hospital la muchacha enferma del corazón está bien, la operación ha sido un éxito.

Ahora, gracias a él, no le queda más remedio que cantar. Mientras está en casa, Roman recibe una llamada sin voz. Después mientras está saliendo hacia su trabajo, ve a Mariusz que está cargando los esquís en el maletero del coche. Entonces llama por teléfono a casa de Mariusz, donde tiene la confirmación de que ha ido al mismo lugar que Anna. Cuando la mujer ve al chico que le alcanza cerca del telesilla, se va con una excusa, y busca a Roman primero en el hospital, después en casa. Roman, a pesar de oír el teléfono, no responde y deja una carta a Anna al lado del teléfono. Después, mientras Anna vuelve a casa en el primer autobús, preocupada por no haberle encontrado, Roman coge la bicicleta y se tira por una calle cortada. Anna vuelve a casa, encuentra la carta, se hunde y empieza a llorar.

Pero Roman ha sobrevivido a la caída, y le llama desde la cama del hospital, donde se está recuperando, para tranquilizarla.

La perfección formal de *Decálogo 9*, la nitidez de la duda suspendida en la historia, se produce sobre todo por el extraordinario trabajo de fotografía realizado por Kieslowski junto a Piotr Sobocinski (que ya había realizado *Decálogo 3*). El juego de luces y la geometría de los espacios dentro de los cuales toma cuerpo el drama, asumen en el film una función lingüística, y se hacen portadores del sentido *emotivo* de las escenas cumpliendo plenamente la intención didáctica del director.

Lo metafísico de las manifestaciones de lo real, en una surtida trama de coincidencias, recursos, premoniciones, encuentra su correspondencia visual en la manera en que la luz y el encuadre se ensamblan, disgregan, se definen y confunden los objetos de la perspectiva individual. El paso del registro subjetivo al de los reflejos en el cristal, de la objetividad a la «falsa subjetividad» final del hospital, no es nunca un simple enriquecimiento estético, sino pensamiento objetivado, expresión de pulsiones interiores sin recurrir a su ilustración.

A Roman, por ejemplo, se asocia con frecuencia una subjetividad «de rendija»: la limitada perspectiva de «espiar» el mundo del que se siente excluido, el de sus esperanzas y sus miedos. Es la perspectiva de la escena en la que mira, desde el armario, el encuentro de Anna con su joven amante, así como aquella otra en que observa, desde la ventana, a una niña que juega con una muñeca, doble alusión a la niña que espera adoptar y a Anna misma, que «juega» con la idea de la hija.

En las sugerentes imágenes de Roman y Anna en la cama (en el lugar del «escándalo», por tanto), llenas de primeros planos en los que la luz resbala como una delgada cinta de blanco pintada por Tintoretto, delineando la analogía de las formas en la oscuridad, el juego con el enfoque del plano revela las expresiones de los rostros que los dos protagonistas recíprocamente se niegan en la duda contenida que contrasta con sus palabras de esperanza.

El uso del desenfoque marca en los dos protagonistas el límite de la capacidad de ver al otro: Roman, quieto, en medio del aguacero mira desde la ventana del coche la ventana de Anna goteando, disolviéndose casi en la oscuridad; Anna, desde el postigo empañado de la ventana, mira a Roman que pierde cuerpo mientras se aleja temprano por la mañana.

El juego de los desdoblamientos, poco más tarde, mostrará la ambigüedad de los afectos a través de los espejos y reflejos que constantemente circundan la realidad, reflejándola a su antojo. Es emblemática en este sentido, la primera escena en la que Roman vuelve a ver Anna después de tener la prueba de su traición. El espejo desdobla en el encuadre la imagen de la mujer en una imagen real, que mira más allá del hombre que nosotros vemos sólo reflejado en el espejo, mientras que su imagen reflejada de espaldas, se dirige a su marido. Una analogía sutil, aunque prepotentemente explícita, de la doblez de la mujer, que recuerda el movimiento *Kammerspiel* de Bergman (autor al que, por temática y técnica, el Kieslowski de *Decálogo* recuerda constantemente).

Con frecuencia el encuadre se divide en dos partes: una, en primer plano, a oscuras y, la otra, al fondo, iluminada, como cuando Roman espía a Anna desde las escaleras de casa de su madre: dos iluminaciones, para dos condiciones interiores distintas. El montaje paralelo, en definitiva, entrelaza los destinos de los dos protagonistas, unidos en un sistema único de contragolpes emotivos.

El «hombre del destino», Artur Barcis, aparece aquí como la encarnación del espíritu de Roman. Cuando éste, desesperado, acaricia la idea del suicidio, aparece montado en una bicicleta tirando un pequeño carro (el fardo de la impotencia, del amor que se hace imposible), y su mirar –sin intervenir– es ambiguo y sobrenatural, al mismo tiempo.

La música de Preisner utiliza por vez primera el tono sombrío de un músico holandés del siglo XVIII, Van Den Budenmayer, compositor fantasmal, «injustamente desconocido por la mayoría». La muchacha a la que Roman opera y a la que así da la oportunidad de seguir su carrera artística, canta en efecto los *lieder* de este músico olvidado, que reaparecerán también en *La doble vida de Verónica.*

*Decálogo 9* se pregunta por lo realmente importante en el amor, si es, como sostiene Anna, «lo que ya hay» o, más bien, «lo que falta». Roman se encuentra escindido entre la amenaza de la exclusión (del que se hace imagen-tipo su mirar a escondidas a Anna), de lo que derivan sus celos, y ese amor puro, ese amar en cuyo nombre querría obligarse a aceptar que Anna pueda tener otros hombres.

El problema es que entre los dos existe un gran afecto, pero no hay ningún hecho irreversible que materialice «lo que ya hay». De esta intuición nace la idea de Anna de adoptar una niña para estabilizar la relación.

Pero son la ausencia y falta de sentimientos los que mueven con más fuerza la lógica afectiva de los personajes. Su amor paradójicamente se refuerza, no se debilita en esta carencia recíproca. Roman lo sabe y perdona las traiciones de Anna pero, frente a la sospecha, vuelve a buscar lo irreversible mediante su muerte, división definitiva, ausencia absoluta, eliminación de toda doblez.

Lo irreversible se le escapa, no obstante, de nuevo de sus manos inciertas. Roman sobrevive a la desastrosa caída de bicicleta y su primera preocupación en el hospital será la de telefonear a Anna para tranquilizarla porque no ha pasado nada. Es él mismo el que rompe, con su irresolución, el sentido de lo irreversible.

## *Decálogo 10:* La droga de la posesión

Coleccionar es un actividad inútil, típicamente infantil, basada en el puro placer de la posesión. Una actividad inocua dentro de los límites del juego, que puede trasformarse en una manía obsesiva en la edad adulta hasta el punto de representar el único objetivo de una vida. En cada uno de nosotros se esconde el niño que goza con la posesión. Dicha posesión exclusiva es un instinto primario de reapropiación autista y definitiva del mundo, que transciende las convicciones ideológicas y los modelos culturales.

Como en el caso de Jerzy y Artur, dos hermanos opuestos en todo, unidos sólo por la común convicción de que el padre recién muerto, uno de los mayores coleccionistas de sellos de toda Polonia, estropeó la vida de la familia por un capricho incomprensible. Jerzy es un padre de familia anónimo, gris, un poco frustrado. Artur es el cantante de un grupo punk-rock, veleidosamente trasgresor, que gasta todo lo que gana despreciando todo ahorro o posesión.

Los dos se reencuentran, después de bastantes años, en la mísera casucha paterna, llena de armarios de hierro en los que yacen, custodiados celosamente, las colecciones de sellos millonarias. Su vida puede quedar resuelta porque, con vender las colecciones, serían ricos. Por lo demás, las ocasiones no faltan. Los coleccionistas polacos más importantes, como aves rapaces, quieren contactar con ellos para adueñarse del extraordinario patrimonio.

Pero, de improviso, entra en juego la desconfianza en relación al mundo, el mecanismo paranoico que identifica en cada concurrente un adversario presto a eliminarte. Artur y Jerzy no se fían de las valoraciones del resto de los filatélicos, empiezan a proteger su engorrosa herencia contra cualquier posible intrusión. Circundan el pequeño apartamento con rejas, alarmas, puertas, candados... Compran hasta una perra alano para que haga guardia. No contentos con imitar a su padre, intentan dar el golpe: completar una rarísima serie austríaca del siglo dieciocho, dejada incompleta por su padre. Pero la contrapartida es durísima. Jerzy deberá ofrecer un riñón a una joven gravemente enferma para entrar en posesión de tan ansiado sello.

> Jerzy (Jerzy Stuhr), hombre de unos cuarenta años, casado y con hijos, asiste a un concierto para ver actuar a su hermano Artur (Zbigniew Zamachowski), cantante de un grupo de rock. Los dos se dirigen juntos al funeral de su padre, célebre coleccionista de sellos, tras lo cual hacen una visita de inspección a la casa de su progenitor.
> La casa es minúscula y está sucia; las ventanas, atrancadas; el mobiliario, casi inexistente. Sólo hay una gran pecera con dos peces muertos, un catre mísero, y armarios de hierro llenos de colecciones de sellos y medallas-trofeo de concursos filatélicos. Ninguno de los dos tiene idea de cuánto valen los sellos.
> Empiezan a sospechar de su entidad únicamente cuando un acreedor de su padre, cojo, les pide permiso para coger «algún ejemplar» a cambio de dinero. Jerzy regala a su hijo una colección de tres Zeppelines alemanes de los años treinta, que el hijo, ingenuamente, cambia por una montaña de sellos sin ningún valor.
> Al día siguiente, los dos hermanos tienen conocimiento por el presidente de la asociación filatélica nacional que han entrado en posesión de un enorme patrimonio. Jerzy, enfurecido, agrede al gamberro que le ha cambiado a su hijo los tres Zeppelines y consigue la dirección del comprador. Pero éste niega las circunstancias y le

muestra un falso recibo en el que se declara que los sellos han sido regularmente vendidos por un extranjero. Jerzy va a ver a Artur entre las bambalinas durante un concierto. Los dos deciden no vender hasta que no estén con «el agua al cuello». Artur decide quedarse a vivir en la casucha paterna para vigilar los sellos.

Mientras los dos hermanos hojean las colecciones, se percatan de una rarísima serie incompleta; del sello que falta sólo existen unas incomprensibles indicaciones cifradas y apuntes escritos a mano por su padre. Mandan blindar el apartamento.

Al día siguiente, Artur, que graba a escondidas su conversación con el comprador de los Zeppelines, le obliga a devolvérselos a su sobrino. Después, se compra un perro Alano para defender la colección y cambia la cerradura de la puerta.

El comprador se vuelve a poner en contacto con él y le propone conseguirle el «Mercurio rosa», el sello que falta de la colección paterna, a cambio de un riñón que le hace falta para transplantárselo a su hija, gravemente enferma. El único que lo puede donar es Jerzy por razones de rechazo. Mientras Jerzy inconscientemente acepta el trueque, Artur deja su grupo, que sale para una *tournée*, y se queda cuidando la colección.

Mientras Artur está en el hospital, esperando los resultados de la operación de Jerzy, los ladrones entran en casa y roban toda la colección..

Empiezan las investigaciones de la policía. Los dos hermanos están desesperados. Ambos vuelven a su vida anterior y descubren, por separado, que el comisario encargado de la investigación sospecha que uno de ellos puede ser cómplice del robo. Ambos asistirán al extraño encuentro del comprador con el acreedor cojo de su padre, que lleva a la perrera a un alano similar al que compró Artur junto al timador que engañó al hijo de Jerzy. Después ambos compran en correos las últimas series de sellos impresos por el estado.

Artur y Jerzy se reencuentran inesperadamente en casa de su padre, donde confiesan recíprocamente haber dicho a la policía que sospeche del otro. Los dos se ríen de lo que ha sucedido, desesperadamente.

El episodio más irónico de *Decálogo* transcurre en ambientes cerrados, míseros, vacíos, que reflejan, al igual que la fotografía ostentosamente gris de Jacek Blawut, la cerrazón maníaca de la forma de pensar de los coleccionistas: otorgar valor a un objeto haciéndolo imposible de encontrar. Los cristales son opacos, las imágenes, contraluces y la oscuridad de la «guarida» paterna invade todas las cosas.

La actuación de Jerzy Stuhr y Zbigniew Zamachowski, al que volveremos a ver, siendo ya un hombre maduro, como protagonista de *Blanco*, otra gran película «irónica» de Kieslowski, tiene un tono minimalista, logrado a base de miradas de complicidad y de gestos sutiles, en el más puro estilo *Kammerspiel*, y mediante los cuales, al absurdo de las situaciones se le ahorra lo embarazoso de la palabra.

La música, que consiste fundamentalmente en múltiples secuencias de percusión en todos los que predomina el redoble de timbales en los momentos más dramáticamente irrisorios, es de lo menos enfática, puro ritmo que puntúa la historia.

Las relaciones humanas se reducen al mínimo. Apenas se esbozan. La familia de Jerzy, por un lado, y el grupo de los «City Death», en el que canta Artur, por el otro, son un simple telón de fondo que susbsiste tras su nueva vida de filatélicos.

Incluso la muerte es tratada de manera irreverente y más que ser fuente de angustia es, en el caso del padre, motivo de liberación de la angustia de una vida «con las ventanas atrancadas». Mediante un procedimiento análogo, de sentido inverso al de la avispa en el vaso de *Decálogo 2*, la muerte del viejo coleccionista está simbolizada en la película por las imágenes de la pecera, casi seca ya, en cuyo fondo yacen peces muertos de hambre y de asfixia (también la vida del viejo era exageradamente frugal y xenófobamente cerrada).

El engaño parece el modelo de las relaciones interpersonales: el juego con ventaja, la compra fraudulenta y el timo son timbres de gloria allí donde lo que cuenta es la pura posesión. Los dos hermanos actúan como niños que custodian celosamente un juguete olvidando sus problemas personales. Es una regresión, una huida de la miseria de lo real a un mundo ficticio, inexistente: «¿Y si de verdad todo lo demás no existiese?», pregunta Artur a Jerzy en el momento de máxima compenetración.

El film muestra su progresivo envilecimiento al aprender las artimañas de un ambiente torvo y mezquino, síntoma de una sociedad en la que todo golpe bajo es posible. La ironía de la suerte preside la secuencia que pone, en paralelo, a través de un montaje alterno, la sala de operaciones en la que Jerzy se deja extraer un riñón para poder «comprar» el Mercurio rosa, y la «operación» acientífica del robo de la colección, realizada por ladrones profesionales, en el apartamento paterno. El rojo de la sangre en las gasas de la operación se alterna con el de las barras incandescentes de la llama oxhídrica, el trabajo del bisturí y el de la ganzúa.

En el momento en que Artur lleva a Jerzy a la casa saqueada, todo se esclarece. La luz, que entra por las ventanas forzadas con rabia, pone todavía más de manifiesto la poquedad de las cosas por las que Jerzy se ha *vendido a sí mismo.* El alano comprado por Artur para proteger la casa se ha quedado tranquilamente en el baño, donde lo han encerrado los ladrones. Por otra parte, Jerzy había desconectado las alarmas, obsesionado porque se saltaban continuamente.

A la vista de estos hechos, los hermanos llegan a difamarse a sus espaldas ante la policía, para luego darse cuenta de que también otros filatélicos llevan a la perrera a un can como el suyo. Su impotencia al constatarlo es total.

En el mundo de la posesión, que asimila y nivela, ninguno tiene señas particulares y el culpable individual, por tanto, pasa desapercibido. Si «la propiedad es un robo», en el mundo de los poseedores profesionales cada hombre es un ladrón en potencia. La película se cierra con una tragicómica añoranza: los dos hermanos, ya envenenados por la afición a poseer, compran la última serie de sellos emitidos por el

Estado a Tomek, el empleado de Correos Tomek de *Decálogo 6*, con la esperanza de poder recomenzar un día la colección.

Como *Decálogo 1,* que introducía la serie con la lentitud de una *obertura* visual, *Decálogo 10* sale del «infierno de la ética» con un *crescendo* de ópera bufa de Rossini y concluye como en el poema *El hombre hueco* de T. S. Eliot. No con «la explosión» (la fuga de gas imaginada, en un primer momento, por los autores), sino «con un lloriqueo», con la vuelta a la prosaica banalidad de la realidad en la que, de todo el mal del mundo, no queda más que (por utilizar la expresión de Sobolewski) la «solidaridad de los pecadores».

# 8

# De Cannes a París: *La doble vida de Verónica* (1991)

Su primera incursión por Europa la realiza Kieslowski en 1988, al tiempo del estreno polaco de *No matarás,* cuando, ocho años después de rodar su último documental *Una estación*, participa en una película colectiva, *City Life*, producida en Holanda, sobre la forma de la ciudad.

El cortometraje de Kieslowski, *Siedem dni w tygodniu (Siete días de la semana)*, ilustra la vida en Varsovia mediante la utilización de seis tipos sociales diferentes, uno por día (retomando así la pauta cíclica de *Siete mujeres de diferente edad)*: el lunes del obrero, el martes del periodista, el miércoles de una dependiente, el jueves de un médico de urgencias que, para redondear el sueldo, trabaja como guía en la organización turística Orbis, el viernes de un toxicómano que toca en un grupo de rock y tiene problemas con la justicia y el sábado de una mujer anciana que va a hacer la compra para la familia.

La descripción pseudo-documental de los primeros seis «capítulos» de la película consigue, finalmente, una disolución inesperada, que la acerca al espíritu de comunidad y simetría que anima los «cuadros» de Decálogo. El domingo, los seis personajes observados como individuos en su vida privada, se encuentran comiendo en la misma mesa: en toda su diversidad, son los componentes de una única familia.

Aparte de la breve salida a Holanda, la afirmación internacional de Kieslowski se produce con la «adopción» del director por parte de Francia, primer país, que reconoce la talla de un autor que ha permanecido en la sombra en su país de origen, un autor profundamente polaco, ligado a su tierra por una relación visceral de amor y odio y, no obstante, tan clásicamente europeo.

La historia francesa de Kieslowski, su «mayo parisino» en el que obtuvo el Premio Especial del Jurado en Cannes en 1988 por *No matarás* es, al mismo tiempo, punto de llegada y punto de partida. Da comienzo gracias al olfato del joven Leonardo de la Fuente, productor de la Cannon Francia, que compró en bloque los derechos de *Aficionado*, *El azar* y *Sin fin*, junto al film-estrella de Cannes (estrenado en Francia con el título *Tu ne tueras point*) por la cifra de cincuenta mil dólares, unos siete millones y medio de pesetas. Fue mérito suyo descubrir la categoría artística del semi-desconocido director polaco: «Uno de los más grandes cineastas del mundo. A la altura de Bergman, en mi opinión» (Pierre Murat, en «Krzysztof Kieslowski vu par Leonardo de la Fuente», en *Télérama*, número especial *La passion Kieslowski*, París, Septiembre 1993).

En octubre de ese mismo año, Cannon estrena simultáneamente en París los cuatro últimos films de Kieslowski. La respuesta del público y de la crítica francesa es entusiasta, más intensa si cabe, por la impresión de haber «descubierto», de un día para otro, a un autor auténtico y genial. Al año siguiente Kieslowski es invitado a formar parte del jurado del Festival de Cannes, presidido por Wim Wenders, donde tiene ocasión de admirar profundamente al ganador de la Palma de Oro (*Sexo, mentiras y cintas de vídeo*), al veinteañero debutante, escandinavo-americano, Steven Soderbergh. Allí Kieslowski se encuentra nuevamente con De la Fuente, con el que cierra un acuerdo informal para realizar una película juntos al año siguiente.

Al mismo tiempo, el director se pone en contacto con Marin Karmitz, el más *engagé* de los productores franceses, ex-cineasta militante (autor del célebre *Camarades, coup pour coup* de 1968), después productor de Resnais, Malle, Godard y Varda, e importador atento del cine del Este (por ejemplo, del Pavel Longuine de *Taxi Blues).* Kieslowski propone a la MK2 de Karmitz realizar, nada más terminar el film con De la Fuente, el nuevo proyecto que tiene en mente con Piesiewicz: una «trilogía» sobre los principios de la Revolución Francesa, *libertad, igualdad y fraternidad,* un ciclo de tres largometrajes, cada uno asociado a un color de la bandera francesa: azul, blanco, rojo.

En 1990 De la Fuente funda una casa de producción independiente, la Sidéral, para realizar expresamente, junto a la Tor de Varsovia (y a la noruega Norski Film), el nuevo film de Kieslowski que cambió su título provisional *La muchacha del coro* (*Chorzystka,* que, según Kieslowski, «sonaba irremediablemente a católico-polaco») por el definitivo de *La double vie de Véronique* (*La doble vida de Verónica).*

El film nació de la idea de narrar la vida de un hombre después de la muerte. *La doble vida de Verónica* va tomando cuerpo, poco a poco, en torno a la figura de la cantante de ópera enferma del corazón que quedó apenas esbozada en *Decálogo 9.* El guión, en manos de Kieslowski y Piesiewicz, todavía en borrador, desarrolla la idea de las vidas paralelas de dos mujeres que, viviendo en dos lugares distintos del mundo, se ayudan inconscientemente la una a la otra.

Empieza la búsqueda de los actores. Se piensa en Andie McDowell y, para el personaje del titiritero, a Nanni Moretti. Pero ambas hipótesis fracasan. Al final la elección recae en Irène Jacob, ginebrina de veinticuatro años, en su debut como protagonista, último desafío de Kieslowski respecto a la rigidez de las normas del aparato productivo europeo, inmediatamente secundado por Leonardo de la Fuente.

La idea para el papel de protagonista masculino, el titiritero Alexandre, les viene a Kieslowski y a Piesiewicz del recuerdo de una retransmisión por televisión de Jim Henson,

*«La doble vida de Verónica»*

creador del célebre *Muppet Show,* en el que se entrevistaba a los últimos titiriteros que construían ellos mismo los personajes de sus espectáculos. Entre ellos, el extraordinario Bruce Schwartz, al que Kieslowski contacta, descubriendo con consternación que había abandonado la profesión por falta de medios. Será Schwartz, con sus marionetas, quien preste sus manos al actor elegido para *Verónica* tras la deserción de Moretti, el francés Philip Volter, que aparecía en la película belga *El profesor de música* de Gérard Corbiau.

Ultimado el reparto, Kieslowski da inicio a la filmación que se desarrollará entre Lodz, Cracovia, Clermont-Ferrand y París con una *troupe* franco-polaca y un presupuesto de alrededor de 500 millones de pesetas.

Con *La doble vida de Verónica,* Kieslowski rompe el substrato de realidad individual, la identidad, insinuándonos el tema del *doble*. Fuera de la retórica literaria del sosia y del espejo, *La doble vida de Verónica* habla de una única vida como si fuese una luz refractada por dos rayos que caen en dos países distintos, iluminando de la misma manera lo que encuentran. Como en la historia escrita del animador de marionetas Alexander, éstos son, sin embargo, dos rayos asincrónicos, de los que uno toca tierra un poco antes que el otro, condicionando el frágil movimiento de la *esfera de cristal* que les une y les divide.

Weronika está en Lodz y Verónica, en Clermont-Ferrand. Viven la misma vida con la misma apariencia. Pero su encuentro accidental en Cracovia provoca un cortocircuito en Weronika, la única que se da cuenta de la realidad de su doble. Su carrera hacia la afirmación artística es fatal. Su corazón es demasiado débil para resistir la realización de lo que desea.

Cuando Weronika muere, algo en la vida de Véronique empieza a cambiar. Siente que tiene que tomar *otra dirección*, que tiene que comprender cuál es el motivo de la repentina soledad que la devora, y que parece alejarla de todo. En un largo itinerario que concluirá en la reunión con esa «sí misma» desconocida, Verónica se dispondrá a descifrar los signos dejados al pasar por Weronika, como queriendo recoger y canalizar la energía dispersa de su muerte.

El rayo de Weronika y el de Verónica se reúnen a medida que los signos concretos de la *otra* se hacen más tangibles. Pero en la soledad no se puede colmar el vacío de la ausencia. Sólo un acto demiúrgico, la presencia de alguien que fuerce las instancias de la consciencia desde la opacidad hasta la claridad, puede llevar a Verónica a reapropiarse de la otra parte de sí misma. Lo llevará a cabo Alexandre, escritor y fabricante de marionetas, que mueve con sus propias manos los personajes de una historia que pertenece a Verónica desde siempre: la suya.

No existe metáfora ni literalidad. Sólo el amor por alguien puede llevar a afrontar la otra parte de uno mismo, lo que de propio se vive a una distancia incolmable por la consciencia.

> En Lodz, Polonia, la pequeña Weronika escucha a su madre que le está explicando qué son las estrellas. En Clermont-Ferrand, Francia, la pequeña Verónica, idéntica en apariencia a Weronika, escucha a su madre hablarle de las primeros brotes de primavera.

Ha pasado el tiempo. Weronika (Irène Jacob) canta en un coro femenino. Empieza a llover y, mientras las demás chicas se dispersan, ella se queda cantando sola bajo la lluvia. Después la muchacha se ve con Antek, su novio, con el que hace el amor por primera vez. La noche antes de viajar para ir a ver a una tía a Cracovia, Weronika va a casa de su padre y le cuenta la extraña sensación de «no estar sola en el mundo».

Al día siguiente se encuentra en casa de su tía. Desde allí va a buscar a una ex-compañera de estudios, con la que se diplomó en piano y asiste a los ensayos de un coro masculino. Al cantar un solo en el coro, la maestra repara en Weronika y la cita para una audición.

En la plaza del mercado de Cracovia, durante una manifestación de protesta, Weronika entrevé a una turista francesa subiendo a un autobús apresuradamente. La muchacha, que se le parece como una gota de agua a otra, parece no percatarse de ello. Pero Weronika entra en el campo de la máquina fotográfica que la chica francesa está manejando.

Llega el día de la audición. Escuchando a escondidas está también el director de orquesta (Aleksandr Bardini), que se entusiasma enseguida de la «extraña voz» de la muchacha. Una vez fuera de la prueba, Weronika tiene una crisis cardíaca, y se tiene que sentar en un banco para no desmayarse.

Su vida está cada vez más concentrada en la carrera musical, Antek se siente abandonado. Weronika ha pasado la prueba. Pero en el tan esperado día del estreno, tiene una crisis cardíaca y muere.

En París la turista francesa, cuyo nombre es Verónica (Irène Jacob), está haciendo el amor. De improviso, se siente triste y quiere que le dejen a solas consigo misma. El día siguiente va a ver a su maestro de música y le anuncia enfurecida que quiere renunciar a su carrera.

Verónica, profesora de música en una escuela primaria, asiste a un espectáculo del titiritero Alexandre Fabbri (Philip Volter): se cuenta la historia de una bailarina que muere y renace en una mariposa. Divisa al hombre a través de un espejo y se enamora de él.

Después de una crisis cardíaca, Verónica va al hospital a un reconocimiento. Mientras está parada en un coche cerca de un semáforo, vuelve a ver a Alexandre. Por la noche recibe una llamada telefónica de Alexandre que le hace escuchar la música que Weronika estaba cantando cuando murió. Verónica está cada vez más distanciada de su vida y confiesa a su padre que está enamorada de una persona que no conoce.

Tomando el té con sus colegas, se ofrece para prestar falso testimonio contra el ex-marido de su Catherine en un proceso de divorcio: dirá que fue su amante. Verónica recibe por correo un lazo negro: el de la carpeta de Weronika, rota durante la audición. En un primer momento, lo tira a la basura, pero después, tras tener extrañas sensaciones, baja a recuperarlo: lo lava, lo seca, lo compara con la línea de su electrocardiograma.

A través de su colega Catherine vuelve a surgir el nombre del titiritero, escritor de libros para niños, cuya obra va a comprar. Véronique sigue recogiendo señales enviadas por Alexandre por correo. Por último, una cinta con ruidos grabados en varios lugares: en la calle, en una estación, en un bar. Escuchándola, y mirando el sello de expedición, poco a poco Véronique se dirige al bar donde Alexandre le está esperando desde hace dos días.

Alexander le explica que ha hecho un experimento, que quería ver si una mujer podía responder a la llamada de un desconocido. Véronique, ofendida, sale y se va a dormir a un hotel. Allí se vuelve a encontrar con Alexandre. Después de darse explicaciones, los dos exteriorizan su amor. Entre las cosas de Véronique, Alexandre encuentra la foto de Cracovia. Así Véronique llega a la certeza de la existencia de Weronika. Verónica empieza a llorar, después hace el amor con Alexandre. Se irá a vivir con él.

En el laboratorio de Alexander, Verónica ve dos marionetas de sí misma, con las que Alexandre tiene intención

> de contar una nueva historia de la «doble vida» de una muchacha. Verónica, en el coche, se dirige al bosque en los alrededores de Lodz, donde se encuentra la casa de Weronika. El padre de Weronika advierte su presencia.

La vida de Weronika y la de Verónica transcurren simultáneamente, pero en mundos diferentes y lejanos, divididos hasta por el idioma. Ambas están marcadas por una soledad sustancial, derivada de la ausencia materna desde la infancia. Las dos muchachas advierten irracionalmente la presencia en el mundo de «alguien» al que se corresponden. En primer lugar les une, acusando su receptividad, la pasión por la música, que en Weronika (que «envía» señales desde su alma), se traduce en ese estático ponerse en sintonía con otras vidas, como es cantar en un coro.

Pero en el momento en el que Weronika *se convierte en solista*, coronando su sueño, se quiebra la vaguedad de su sentir, y su «no estar sola en el mundo» se explicita, viendo a la «turista» Verónica en Cracovia. Weronika vive por un instante la sensación de que su alma y su vida son *compartidas* con otra sí misma.

El que Weronika *no haya muerto definitivamente* se intuye desde el principio, tanto en la subjetividad del ataúd sobre el que se tira la tierra, como si la muchacha o *algún otro* pudiese estar allí todavía mirando, como en el hecho de que el alma de Weronika, su *soplo vital* que vemos alejarse de la sala de conciertos en vuelo de pájaro sobre el público, sigue persistiendo y manifestándose mediante una serie de señales que Verónica primero instintivamente y después cada vez más conscientemente, empieza a recoger.

Weronika, en este sentido, sigue viviendo *como siempre lo ha hecho*, previendo y guiando las elecciones de Verónica con su propia experiencia. Weronika en la vida de Verónica es identificada por Kieslowski con la repetición de huellas amnésicas de su experiencia personal a través de distintas ópticas subjetivas: por ejemplo, *la visión a través de una esfera*, que nos remite a la costumbre de Weronika de mirar el mundo mediante una pequeña esfera de goma transparente que lleva siempre consigo; o incluso, la *inclinación de la cámara a 45°*, que remite a las tomas de Weronika cuando, como secuela de sus crisis cardíacas, ve el mundo oblicuamente al inclinar la cabeza.

En estas señales se juntan las huellas materiales de su pasado. En la esfera *táctil*, el lazo de la carpeta de Weronika durante la audición; en la *auditiva*, la música para coro y voz solista de Van Den Budenmayer-Preisner grabada en la cinta de música. Pero los signos materiales necesitan un medio para llegar hasta ella y lo encuentran en el demiurgo Alexandre, que desempeña un papel fundamental como portador de la sobrenatural inexplicabilidad de la vida.

El dato fundamental de la narración parece ser la indiferencia de los acontecimientos respecto a cualquier apariencia de objetividad: todo se desenvuelve en el ámbito de la «comunicación interior», desde el momento de la muerte de Weronika, de la que Verónica recoge el testigo con ese gesto instintivo y casi ritual de encender de repente una lámpara y

***«La doble vida de Verónica»***

sostenerla en la mano casi a escondidas, mientras se dispone a hacer el amor.

El sentido de la historia se reproduce en forma de cuento *para niños*, en la historia de la bailarina muerta que renace mariposa, animada maravillosamente por las manos de Bruce Schwartz. La alusión a la capacidad de los niños para suplir lo real con la imaginación (que el propio personaje de Alexandre encarna), es algo consustancial, innato a la entera construcción de la película, cuya historia no se puede entender racionalmente, sino sólo comprender y «sentir».

Su «realismo» estriba únicamente en la belleza inmediatamente accesible de la utopía suspendida en la historia, de ese deseo de volver a nacerse a uno mismo en otro, en ese infierno-paraíso laico que es el mundo. No es casualidad que las palabras del coro de Van Den Bundenmayer, cantadas por Weronika cuando muere, sean las del inicio del segundo canto del Paraíso de Dante:

> ¡Oh, vosotros que deseosos de escucharme, habéis seguido en una pequeña barca tras mi batel, virad de nuevo para ver vuestras playas! No os internéis en el piélago porque quizá, perdiéndome yo, os arrastraría conmigo. Minerva impulsa mi vela, Apolo me conduce y las nueve musas me enseñan las Osas.

Son las palabras que Dante dirige a su lector antes de emprender el viaje al Paraíso, aconsejándoles no desvirtuar el contenido del poema con la razón, que permanecerá inevitablemente confuso, sino que lo escuchen «sintiendo» sólo la poesía pura que lo ha inspirado. El intento metafísico de Kieslowski, normalmente escondido entre las líneas del texto cinematográfico, nunca como en este caso se hace explícito. Tiene razón el director al afirmar que *La doble vida de Verónica* es, en verdad, un film «sobre las emociones, hecho sólo de emociones».

Lo que Verónica realiza es un *retorno a sí misma*, a sus raíces, a lo que la vida es más allá de la objetividad del aquíahora. En este sentido, es enormemente significativa la escena en que la muchacha, ante Alexandre que le pide que le cuente «toda» su vida, se limita a vaciar su bolsa de todos los objetos que contiene, dejando al hombre la tarea de descifrar lo que ella es *concretamente*.

Cuando Alexandre le muestra la fotografía sacada por ella de Weronika en la plaza del mercado de Cracovia, Verónica en principio niega que sea ella, después, reconociendo su doble/mitad, dice que el que lleva en la foto «no es mi abrigo». El envoltorio exterior era distinto, pero Weronika era siempre ella misma. Se trata del momento crucial en el que la *dualidad* de Verónica emerge a su conciencia: la muchacha puesta frente a esa inexpresable certeza de que Weronika había vivido, al verle partir con el autobús, rompe a llorar irrefrenablemente.

Luego, en la incertidumbre de su sentir, en ese momento de *éxtasis* en el que la alegría del reconocimiento se mezcla con el dolor de la pérdida, el sollozo del llanto se transforma en el ansia del amor, ese violento orgasmo al que –sin verse– le conduce Alexandre. Esta escena rodada magistral y sorprendentemente por Irène Jacob, es uno de los momentos de más pura poesía de todo el cine de Kieslowski, junto con el de la «lluvia de polvillo» dorado del sol que se transforma en verde, provocado por la pelota transparente que rebota sobre el techo de Weronika poco después de la audición, en el momento que precede al encuentro con su doble/mitad.

Sobre todo, programáticamente, planea el sentido de una necesaria *verdad de lo irreal*, de una utopía. Utopía que Kieslowski no se cansa de perseguir incluso en el plano puramente formal. El director hubiese querido, de hecho, realizar varias decenas de «versiones numeradas» de la película, ligeramente diferentes una de otra, una para cada sala de cine en la que se hubiese proyectado. Un modo de dar a la película esa «unidad» que sólo un espectáculo teatral normalmente tiene. Por supuesto, por motivos de producción y de tiempos de distribución, esta propuesta de «ruptura de los límites formales» de la película no encontró cauce.

El único cambio concedido (y propuesto) por la producción fue un final distinto de la película destinado al mercado americano. Cuando Verónica «vuelve» a casa de Weronika y acaricia el árbol de sus «raíces» polacas, en la versión europea vislumbramos al padre sobresaltarse, como si hubiese advertido su presencia. En la versión americana, sin embargo, la indefinición se trasforma en literalidad: Verónica entra a abrazar a ese hombre, tomando *explícitamente* el puesto de Weronika.

Pero la historia del film, como la vida de Weronika, no tiene fin. Con un movimiento final en espiral que recuerda a *Aficionado*, Alexandre narra, fuera de campo, la historia de dos niñas nacidas el mismo día y ligadas desde siempre a compartir todas las etapas de su vida. Todo acaba donde ha comenzado. El devenir es siempre un retorno.

# 9

# La revolución burguesa, la indiferencia y el amor: *Tres colores: Azul, Blanco, Rojo* (1992-94)

Los personajes de Kieslowski –desde *El paso Subterráneo* a *Sin fin*– padecían su ontológica soledad sin poder salir de las mónadas a las que les constreñía la *trampa* de la sociedad, con sus falsas ilusiones, su poder sin rostro y sin identidad. Pero a través de las condiciones comunes de los vecinos de *Decálogo*, e incluso todavía más con la duplicidad de Verónica, Kieslowski parece querer afirmar que en la existencia la esperanza de «no estar solos en el mundo» es una perspectiva practicable, incluso sin alimentar ninguna «promesa de felicidad».

La *solidaridad* es un bien a la medida del hombre, sin tener que «usar la palabra Dios». Como en la ética de Spinoza, Dios en el mundo de Kieslowski está en la infinitud de las distintas finitudes, en la necesidad de esa totalidad de hechos contingentes de la que deriva el sentido inexplicable de la «condición humana» individual, utilitariamente cerrada dentro de los límites de su racionalidad.

En la Francia de 1789, la Revolución Burguesa eliminó los privilegios, como residuos de un poder absoluto de la

Iglesia y la Nobleza y dio inicio a un modelo «racional» con el espíritu del contrato social, en el que «la libertad, igualdad y fraternidad» por primera vez en la historia se convierten en derechos inalienables y medios para garantizar el desarrollo autónomo de la persona.

A más de dos siglos de distancia, Kieslowski se propone analizar el sentido de los tres principios «laicos» de 1789 en esa interioridad ya petrificada que es la identidad social proclamada y garantizada en virtud de los mismos. Así nace el proyecto de *Tres colores*.

«Libertad, igualdad y fraternidad» son categorías racionales que regulan las relaciones de convivencia en la sociedad, pero que en la experiencia concreta se convierten en axiomas carentes de significado, refutados por *las emociones*, por las continuas opciones de la Razón mediante las que la vida individual, que es un proceso de interacción con el mundo, toma lugar y forma.

En la trilogía, lo que permite a los hombres hacer frente al conflicto racional entre individuo y mundo es la única fuerza irrefrenable y oscura que puede prescindir de la coraza del individualismo: ese amor en el que echa sus raíces incluso el misterio de la reproducción de la vida.

El amor al que se refiere Kieslowski, no obstante, no es el enamoramiento, sino algo mucho más simple y fundamental, *contrario a la indiferencia:* es la capacidad de *dejarse tocar por el mundo.* Con su habitual manía de hacer preguntas sin proporcionar respuestas, Kieslowski, en la trilogía, supera las estrecheces existenciales del pesimismo y lo logra con la demostración de la necesidad de que el hombre asuma la responsabilidad de su *actuar*, y rompa así el círculo vicioso de la indiferencia.

Del mismo modo que Van Den Budenmayer había puesto música al paraíso de Dante para *La doble vida de Verónica,* Patrice De Corsy, el compositor de *Azul*, prematuramente desaparecido, dejó inacabado un Concierto para la unificación de Europa, cuya cantata tiene por texto el himno del capítulo 13 de la *1ª Carta de San Pablo a los Corintios*, en cuyo texto griego se dice que la única virtud humana que *sobrevivirá al tiempo* es ese *agape*, traducido en la tradición cristiana como *caridad*, pero cuyo sentido es *amor*.

Cierto que el amor no aplaca ni serena la ansiedad sobre el futuro que atenaza a los protagonistas de la Trilogía. El amor también es sufrimiento, incomprensión, sacrificio. Pero, ante todo, es un *impulso espontáneo* hacia el otro, una fuerza solidaria que dirige la vida más allá de los objetivos contingentes que una y otra vez constituyen su sentido transitorio.

Contra la retórica de los *multimedia* y el solipsismo de la *aldea de la comunicación global*, Kieslowski sitúa en el centro de su Trilogía la dificultad de los personajes a la hora de mantener incluso el más simple contacto humano, su esfuerzo por salir de las redes del modelo individualista de la vida, del fetichismo obligatorio de los bienes de consumo, transformados ya en *necesidades* materiales.

La tecnología, espejo de un progreso ciego y ficticio, se convierte en *Tres colores* en la voz de alarma de la denuncia sobre la *alienación* individual. En *Azul*, el origen de la tragedia de la protagonista Julie, está en el funesto viaje en coche con su familia, pero todavía más extrema es la imagen de la televisión como droga consciente utilizada por la abúlica madre para aislarse definitivamente del mundo en un estado de pre-muerte.

En *Blanco* el dinero como valor absoluto y como única fuente de salvación, y las técnicas de especulación salvaje del «neocapitalismo» de los países del Este (con el uso de la tecnología de vanguardia como grotesco *status symbol* de la nueva «clase dirigente») son la causa, primero, de la amenaza y, después, de la venganza del protagonista Karol.

En *Rojo,* finalmente, el juez jubilado, amargado de por vida, vive atrincherado en su casa y escucha a escondidas las conversaciones telefónicas de sus vecinos renunciando a las relaciones humanas directas, mientras la protagonista Valentine «vende» su imagen a la publicidad como modelo.

Todos estos elementos diseñan el perfil de un mundo que es una especie de «pacífico infierno», en el que la fuerza de la indiferencia y la renuncia a la memoria y a la acción son los medios anestésicos para que el hombre pueda vivir el mayor tiempo posible una vida *sin preguntas*.

Tal vez por esto Kieslowski, con ironía, asocia a cada uno de los tres films una forma animal que sintetiza el diferente estado de soledad de los tres personajes. En *Azul*, Julie se encuentra en casa ratas que, como ella, están encerradas en la *trampa* que es la casa de su «nueva vida» ilusoria. En *Blanco* los sentimientos «franceses» de Karol se simbolizan en el vuelo de una paloma solitaria, mientras que Polonia se asocia a la imagen de la bandada de palomas, del «retorno» de Karol entre sus «iguales». En *Rojo,* por último, la perra vagabunda y solitaria, atropellada por Valentine, sirve para que la joven conozca al hombre que cambiará el curso de su vida.

La vida en la sociedad surgida de los tres principios revolucionarios de la Razón burguesa encuentra su síntesis en la imagen anodina del tribunal, que recorre los tres films del ciclo. Aquí la *justicia* se convierte en una cuestión burocrática, serial, enajenada: un cuadro perfecto de ese mundo indiferente al destino del individuo que sólo la fraternidad, último término de la *Trilogía*, puede superar.

## *Azul:* La muerte, la memoria y la libertad

París, teatro de la Revolución, es el testigo cínico y entrometido de la tragedia de Julie, cuya vida se trunca en un instante por el accidente de coche en que encuentran la muerte su marido y su hija. Este impacto imprevisto contra un árbol al borde de la carretera, marca para Julie el comienzo de otra existencia. Con su familia mueren también todas sus certezas.

Frente a la realidad imprevista de la muerte, Julie busca con violencia anular todo su pasado, amputar todo vínculo afectivo para castigarse por haber salvado la vida. Pero no tiene la fuerza (o la debilidad) de matarse. La *libertad* a la que aspira Julie se vuelve de este modo una libertad ilusoria,

*«Azul»*

ya que en la vida es posible liberarse de todo, menos *de uno mismo*.

*Azul* describe el intento de esta mujer por *matar sus emociones*, pero esto, que nace como un intento desesperado de «negociación» consigo misma, se transforma en un lento *reaprendizaje* de *la vida*, en el ceder dolorosamente a la verdad de la pérdida, *habituándose* a ella, y al final, superándola en un angustioso sentido de *lástima de sí misma y del mundo*.

La triste liberación de Julie de la prisión de su amor destrozado, con la que excarcela a su pesar el sentido brutal de la supervivencia, nace de la imposibilidad de *cultivar la indiferencia y la soledad* en el templo del propio dolor intacto. Por lo demás, incluso el dolor es una condición común, y es vano pensar que se puede utilizar como ancla de salvación contra la fealdad del mundo.

Julie posee el dinero suficiente para vivir sin hacer nada, y no hay nadie que pueda contradecir sus histéricas decisiones de cortar por lo sano. Mas el vivir prófuga de un pasado irresuelto no hace sino volverla aún más vulnerable a las coincidencias, premoniciones y signos de persistencia del pasado que su sensibilidad perturbada detecta por todas partes.

Olvidar es un trabajo lento, involuntario, imposible de decidir, sometido únicamente al goteo del tiempo. Mirando las fotos retransmitidas en un programa dedicado a la muerte de su marido, Julie se da cuenta de repente que no puede matar su pasado porque, en realidad lo desconoce. Patrice, su marido, tenía de hecho una amante que estaba esperando un hijo suyo, y por tanto, la tarea de ser el último lazo viviente del compositor con el mundo no se le confía a ella, sino a otra mujer y al niño que va a nacer.

Sólo aceptando esta verdad, incluso más atroz que la muerte, Julie puede reconciliarse consigo misma, anular su rencor con el destino, y retomar la vida liberándose de su pasado al donarlo enteramente, junto a sus bienes materiales, a la otra mujer.

> Abre la escena un ruido constante sobre una línea negra que progresa. Es la rueda de un coche en el que viaja Julie (Juliette Binoche) con su marido Patrice, célebre compositor, y su pequeña hija Anna. Durante una parada, se ve una pérdida de aceite en el motor. Nada más pasar a un joven que está haciendo *auto-stop*, el coche da un bandazo en la niebla y acaba chocando contra un árbol.
>
> Julie se despierta en el hospital donde un médico le comunica el fallecimiento de todos los miembros de su familia. Después de haber intentado tragarse un frasco de pastillas, Julie acepta con amargura la idea de volver a vivir en soledad.
>
> De vuelta a casa, decide poner en venta la enorme villa de campo en la que vivía e irse a vivir a un apartamento alquilado en la ciudad. Tras tirar la partitura de un Concierto incompleto para la Unificación de Europa de Patrice, en la vieja casa que ha quedado ya vacía, Julie convoca con extrema racionalidad a Olivier (Benoit Regent), un joven compositor, amigo de su marido, que «siempre ha estado enamorado de ella», y hacen fríamente el amor. Después, llevándose consigo en una caja

sólo una lámpara de collares de lágrimas azules, se va a vivir al centro de París.

Antoine (Yann Tregouet), el joven testigo del accidente, logra localizar por teléfono a Julie desde la consulta del médico que le atiende, y consigue una cita con ella. En un bar, el muchacho intenta devolverle a Julie la cadenita con crucifijo que la mujer perdió en el lugar del accidente, pero Julie, al final de la frustrante conversación en la que se niega a escuchar al «testigo» de su pasado, le regala la cadena.

Julie se convierte involuntariamente en amiga de la prostituta Lucille (Charlotte Very), vecina de casa, la cual le está muy agradecida porque, negándose a firmar una petición de los vecinos para su desahucio, le ha permitido seguir viviendo en su casa. Un día, en un bar cercano a su apartamento, Julie se encuentra de frente a Olivier, que asegura haberla buscado persistentemente, pero el intento de acercamiento del hombre fracasa.

De vuelta a casa, Julie encuentra que en el armario de las escobas ha anidado una rata con sus crias. No teniendo valor para matar a los animales, Julie cierra la puerta del armario e intenta convivir con ellos. Al día siguiente Julie va a ver a su madre (Emmanuelle Riva) a una casa de reposo para ancianos, donde la mujer se embrutece mirando continuamente la televisión y distrayéndose del mundo. Está tan distraída que frecuentemente confunde a su hija Julie (quizás con un poco de malicia) con su hermana Marie France.

Mientras tanto, Olivier recibe por correo la partitura del Concierto inacabado de Patrice: la Comisión Europea le ha propuesto concluirlo en su lugar. De vuelta a casa, Julie pide prestado el gato a un vecino, para que mate a las ratas, pero una vez encerrado el gato en casa, ya no tiene valor para hacerlo. Lucille se ofrece a «hacer limpieza».

Mientras Julie duerme, recibe una llamada de teléfono de Lucille desde el local de Pigale donde se exhibe en un *porno-show*. Está aterrorizada, le pide que vaya.

Lucille ha visto a su padre entre el público del local, pero mientras Julie se dirige al lugar, el hombre vuelve a casa y Lucille, avergonzada, le explica las razones de la «falsa alarma». Mientras espera en el camerino de Lucille, Julie ve por la televisión una entrevista a Olivier donde se entera que está concluyendo el Concierto de su marido. Durante la trasmisión se muestran fotografías del compositor desaparecido, algunas de las cuales le retratan en compañía de una mujer a la que Julie no conoce.

Julie va al encuentro de Olivier, y le dice que le hable de la mujer de las fotografías. La mujer se llama Sandrine (Florence Pernel), es abogada, y ha sido durante años la amante «oficial» de Patrice. Julie va al Palacio de Justicia, reconoce a Sandrine y empieza a seguir sus pasos, hasta que consigue encontrarla en los lavabos de un bar. Aquí Sandrine confiesa a Julie que se ha quedado embarazada de Patrice, aunque él nunca llegara a saberlo. Luego, después de haber visto en el cuello de Sandrine una cadena idéntica a la suya (claramente regalo de

*«Azul»*

Patrice), Julie se da cuenta que su marido amaba a aquella mujer, y se va desesperada.

Algo ha cambiado en la vida de Julie. Poco a poco empieza a trabajar, paralelamente a Olivier, en el Concierto inacabado de Patrice. Julie anula la orden de vender la casa, ya vacía y abandonada, y decide donársela a Sandrine, para que vaya a vivir allí con su hijo, que se llamará Patrice. Después Julie llama a Olivier y constata que todavía está enamorado de ella. Va a su casa, donde está guardado el colchón donde hicieron el amor la primera y única vez, y cede al obstinado sentimiento de Olivier, aunque con dolor. Después de hacer de nuevo el amor con él, Julie medita sobre su vida y llora, hasta que su llanto se transforma en una sonrisa.

La primera película con presupuesto «occidental» rodada por Kieslowski muestra con evidencia la gran pericia técnica del autor tanto en las tomas como en ese fluidísimo «razonar por imágenes» que es su utilización del montaje. Gran parte del «mensaje» de la película es confiado a hechos que suplen toda referencia verbal. La película está construida como un *teorema,* a base de claves. La concatenación de los hechos permite diversas líneas de lectura paralela, perfeccionando el mecanismo de ambigüedad de las imágenes.

El film está constelado de pequeñas joyas técnicas que llevan al extremo el subjetivismo del drama de Julie. Por ejemplo, el encuadre del médico que habla desde el negro de la pupila de la mujer, o lo que es más, el uso frecuente del fundido en negro –que en el lenguaje cinematográfico significa «paso del tiempo»– para indicar, por el contrario, los momentos en los que el tiempo, en la conciencia de Julie, pasa del tiempo cinematográfico al tiempo real, «parándose» frente a la intensidad de las emociones.

El tema visual del azul, subrayado por la insistencia cromática de la fotografía de Slawomir Idziak (el mismo director de fotografía de *No matarás* y *Verónica)*, atraviesa todos los objetos y los ambientes en los que se mueve Julie, desde la «lámpara de lágrimas» a los reflejos del agua de la piscina en la que la Julie se retira a menudo del mundo en un ambiente extraterrestre.

La utilización invasora de la *imagen tecnológica y reproductiva*, desde la fotografía a la televisión en miniatura, de la fotocopia a la imagen de la ecografía de la vida prenatal, subraya eficazmente la constante «*caída del aura*» (por utilizar un término de Walter Benjamin) a la que la cruel tragedia de Julie, sometida a la aldea global, se ve cosificada en sus simples coordenadas exteriores. Como Marie, la vieja doncella de Julie, al espectador se le induce a «llorar porque Julie no llora», está congelada, y siguiendo inconscientemente el standard de la exterioridad del mundo en el que vive, busca con frecuencia sentir dolor *interior* haciéndose daño, como en la espléndida escena en la que se frota la mano sobre un muro áspero de la casa para intentar llorar.

Siguiendo esta línea maestra, logramos recorrer el itinerario hacia la *liberación* de las emociones de Julie, en las que el llanto final asume una función catártica. También la música en *Azul*, de «objeto» de la historia, sufre un proceso de interiorización. Su recuerdo mnemónico se vuelve, de hecho, para Julie en el único vínculo vivo con la presencia de Patrice que nadie podrá sustraerle.

Por otra parte, la memoria de su vida anterior al matrimonio, de la que Julie pide corroboración a su madre arteriosclerótica, se le niega frente a las imágenes del absurdo de la televisión, en la que se ven al *ralentí* a ancianos tirarse al vacío decenas de metros con un pie atado a una cuerda: el *sensacionalismo* se ha convertido en norma, la madre de Julie es indiferente a los dramas del mundo (y al de su hija) porque se nutre constantemente de sus inferiores.

La identidad de Julie parece totalmente destruida, desde el momento que incluso *su madre* no la reconoce ya, y la llama Marie-France. La revelación de la *miseria* de la vida a partir de la cual la protagonista del film recomenzará a subir la pendiente de las emociones, se plasma a través de los medios de comunicación de masas, productores de falsa objetividad por antonomasia. No es casualidad que la primera vez que Julie vuelve a ver la televisión sea en la sala del burdel *«Porno live show»* en el que trabaja Lucille. Por medio de la secretaria de Patrice, que ha salvado la partitura del «Concierto» fotocopiándola, y de Olivier que lo difunde por televisión, Julie se verá *desprovista* de repente de su pasado afectivo.

Este proceso de *desposesión* culminará con el conocimiento de Sandrine y del hijo que está a punto de nacer. El gesto de *abdicación* con el que Julie le regala la casa de su amor con Patrice a Sandrine y a su hijo, es en realidad la única manera de saldar la deuda de amor que le liga a ese hombre, aceptando la *verdad* de lo que queda de sus *obras*. No es casual que dicha renuncia acaezca en el mismo momento en que Julie acepta la idea de concluir el «Concierto» con Olivier y se compromete a ayudarlo.

Pero también Julie, como su madre, cederá al final a un *sucedáneo* de la vida, a ese sustituto de Patrice que es Olivier, en un gesto contradictorio de infidelidad y de devoción en relación a su marido, cuyos efectos permanecerán inescrutables.

El reparto de actores con el que se aventura Kieslowski y, en primer lugar, Juliette Binoche (ganadora en Venecia de la «Copa Volpi» por su interpretación), contribuye a «afrancesar» una historia de gusto incluso demasiado explícitamente «europeo». La película, León de Oro de 1993 en la 50ª Mostra de Cinema de Venecia, confirma el éxito internacional definitivo de su autor, quien, con su habitual perspicacia, anuncia que después del estreno de *Rojo*, del que ya había terminado el rodaje, «probablemente dejará de hacer cine».

La música solemne de De Corsy-Van den Budenmayer-Preisner, a quien se confió la compleja tarea de plasmar el mensaje «europeísta» y «paulino» de la película, y que hace de *pars construens* a la dura crítica del cinismo del *show-business* llevada a cabo por Kieslowski, juega un papel de ulterior «construcción» expresiva y forma parte del *ritmo* de las imágenes hasta volverse una especie de *dirección* de la banda sonora: como en las secuencias de la discusión sobre la instrumentación a utilizar en el Concierto, en las que podemos ver la partitura y simultáneamente escuchar las variaciones de la música mientras Julie y Olivier hablan.

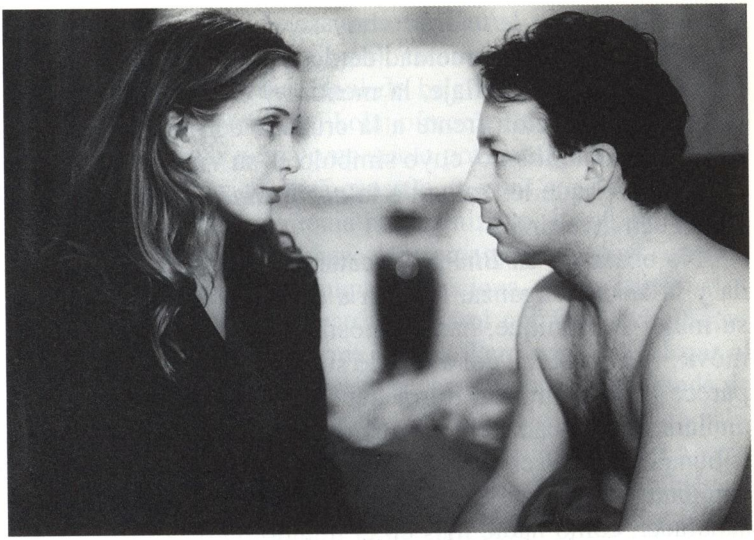
## *Blanco:* La impotencia, la igualdad y la venganza

Julie, la protagonista de *Azul*, siguiendo a su «rival» Sandrine en los pasillos de la Audiencia, era detenida en la entrada de una sala en la que se estaba celebrando un juicio. Un hombre hablaba desesperadamente en polaco ante el tribunal. Traducido al francés por su abogado, demandaba «igualdad». *Blanco* narra la vida de ese hombre, el polaco Karol Karol, peluquero (nombre y profesión a cual más payasescos), acusado por su hermosa mujer francesa, Dominique, de una extraña forma de *impotencia psicológica*: desde que se casó con ella, no ha podido nunca hacer el amor.

Esta paradójica causa de divorcio, en la que se hablan *dos lenguas diferentes*, pone de manifiesto el conflicto entre dos mundos, el Este y el Oeste tras la caída del Muro, que después de tanta retórica triunfal sobre la unificación de los pueblos se vuelven a encontrar en el embarazoso deber de construir un matrimonio imposible, en el que el Este no puede estar a la altura sino es «imitando» la opulencia del Oeste.

Tras el himno solemne a la unificación europea bajo la égida del amor en *Azul*, Kieslowski vuelve, con *Blanco*, a la brutalidad de su *realismo metafísico*, y rueda en Varsovia casi la totalidad de esta obra maestra irónica, de espíritu bulgakoviano, en la que comparecen decenas de rostros vistos ya en *Decálogo.* Entre ellos, los dos «hermanos» intérpretes del décimo episodio («No desearás los bienes ajenos»), volviendo nuevamente al tema de la posesión material: Zbigniew Zamachowski y Jerzy Stuhr.

La *pequeña odisea* del peluquero Karol, que como un Ulises clandestino vuelve a la patria para olvidar su «amor imposible», es un viaje inmerso en el despiadado cinismo del



*«Blanco»*

*capitalismo salvaje* de una sociedad frustrada e infantil, que está heredando de Occidente sólo la lógica oportunista del Poder. El amor en *Azul* era todavía la salvación al vacío existencial, que se trasformaba en la búsqueda personal de una *igualdad que no existe*, obtenible sólo con la fuerza y con el embaucamiento.

El personaje que atestigua que la consecución del «sueño occidental» del Este sólo conduce al «vacío» del Oeste, es el de Mikolaj, campeón de bridge (también por tanto él, como Karol, perfectamente integrado en la *cultura* parisina *de lo efímero*), que cansado de vivir, quiere volver a Polonia para buscar a alguien dispuesto a matarle por una espléndida recompensa. Es una suerte de *spleen,* fin de siglo. Estos patéticos personajes *exiliados*, sobrevivirán a la rápida humillación sólo mediante la venganza, con la reafirmación económica alcanzada según el modelo americano del *self-made man*.

El blanco, en efecto, es el color de la nada, de la luz cegadora en la que todo lo perspicuo desaparece. Karol y Mikolaj pasan de la impotencia de los afectos a la omnipotencia del dinero (según su *leitmotiv*: «hoy se puede comprar todo») con la inocencia y la crueldad de dos niños que juegan con la vida, usando el camuflaje, la mentira y el subterfugio como medios de salvación frente a la crudeza del mundo. Es sólo su intacto infantilismo, cuyo símbolo es su viaje en la bodega del avión, el que les salva de la *cosificación:* los dos juntos, consiguen divertirse.

No obstante, en *Blanco* la catarsis también está bloqueada y la atroz venganza, llevada a cabo por Karol respecto a su mujer Dominique, hace imposible el cumplimiento de su móvil: *reapropiarse* del amor de su mujer, que sólo su dinero parece poder comprar. Karol tiene que «hacerse el muerto», anularse para alcanzar esa «igualdad» que reivindicaba en los tribunales franceses y únicamente «como muerto». Por consiguiente, renunciando a su identidad, pude lograr de nuevo satisfacer, como nadie más en el mundo, la necesidad sexual de Dominique.

> Karol Karol (Zbigniew Zamachowski), peluquero polaco, está casado con Dominique (July Delpy), con la que ha abierto un salón de peluquería en París. Pero su matrimonio no se ha consumado nunca. En efecto, desde el día en que se casó con Dominique, Karol no ha logrado hacer el amor con ella, al ser víctima de una forma psicológica de impotencia. Dominique gana el juicio de divorcio interpuesto contra Karol y lo abandona en la calle, solo, con su maleta llena de diplomas profesionales.
>
> Karol descubre con amargura que Dominique ha conseguido también privarle del uso de la cuenta bancaria que tienen en común. Ofendida por el último intento fallido de Karol de satisfacerla sexualmente, Dominique prende fuego al salón para poder echarle la culpa, denunciarle, y obligarle a alejarse de ella para siempre. Pero Karol no tiene tan siquiera el pasaporte, no sabe adónde ir y sobrevive en la parada de metro, bajo la casa de Dominique, tocando tristes canciones polacas con un peine cubierto de papel.

En el metro precisamente, Karol se encuentra con Mikolaj (Janusz Gajos), también él exiliado polaco, campeón internacional de brigde que está a punto de volver a Polonia. Mikolaj ofrece a Karol un extraño trabajo: matar a un compatriota por encargo de la persona en cuestión que está cansada de vivir, y se ofrece a llevarlo con él a Polonia para realizarlo. Karol, en un primer momento, rechaza la oferta, pero después, cuando descubre que Dominique le traiciona, acepta partir.

Mikolaj logrará expatriar a Karol por vía aérea, escondiéndole en su enorme maleta. Pero nada más llegar al aeropuerto de Varsovia, ésta es robada por una banda de ladrones que, al descubrir el contenido, le dan una paliza para vengarse de la broma pesada. Karol se va a vivir a casa de su hermano Jurek (Jerzy Stuhr), también él peluquero. De Francia sólo le ha quedado un busto blanco de mujer que ha robado antes de la rocambolesca fuga en la maleta y una moneda de dos francos.

Además de ayudar a Jurek en el salón de peluquería, Karol consigue que le introduzcan en un negocio de reciclaje de dinero y actividades empresariales salvajes. Después de tener conocimiento de un gran negocio, Karol se desembaraza de sus jefes y compra terrenos a precios de ganga a un campesino en los que se edificarán grandes comercios, para después revenderlos a una organización por diez veces su precio, arriesgando su vida en la operación.

Después, Karol busca a Mikolaj y le encuentra en el círculo de bridge, donde le pregunta sobre el trabajo del «suicidio por encargo» del que habían hablado en Francia. Mikolaj confiesa a Karol que el contratante es él. Karol, obligado por contrato a ejecutar el asesinato, efectúa contra Mikolaj un disparo de fogueo, pero el miedo hace que se le pasen las ganas de morir. Al final Karol acepta «en préstamo» la recompensa pactada con Mikolaj por el «trabajito».

Ha pasado el tiempo, Karol se ha convertido en un empresario; ahora se mueve en un Volvo *rojo burdeos* con

*«Blanco»*

chófer personal. Un día consigue convencer a Mikolaj para entrar en sociedad con él. Los negocios van viento en popa. Karol debería ser un hombre realizado, pero no consigue quitarse de la cabeza a Dominique. De este modo urde un plan diabólico para obligarla a «volver» con él.

Pone a su nombre todos sus ingentes bienes y finge haber muerto. Se celebra el funeral y el sepelio con un cadáver comprado de contrabando. Luego, provoca un encuentro en la habitación del hotel donde se aloja Dominique y finalmente consiguen hacer el amor nuevamente. Pero, a la mañana siguiente, desaparece sin dejar huellas.

La policía polaca encuentra sospechosa la situación de Dominique, heredera universal de la fortuna de Karol, que muere de forma violenta. Dominique agrava la situación afirmado que su marido no ha muerto, cuando todos han podido constatar lo contrario. Será arrestada. Karol, por fin, se ha vengado, pero está obligado a vivir nuevamente escondido, como cuando vivía en Francia, sin tan siquiera el pasaporte. Está documentadamente muerto.

Corrompiendo a un guardia carcelario, Karol espía con un binóculo a Dominique desde el patio de la cárcel e intercambia con ella mensajes de amor: un amor que parece imposible, ante el que sólo cabe llorar.

*Azul* se abría con la imagen significativa del detalle de la rueda del automóvil (que recuerda el comienzo de *Sexo, mentiras y cintas de vídeo*). *Blanco* arranca con la anticipación o *flash-forward* (salto adelante) de la maleta de Mikolaj, símbolo del rocambolesco retorno de Karol a su patria. El *salto adelante* es la técnica narrativa elegida por Kieslowski para articular una historia que se desarrolla hacia el futuro, alimentada por el único, monomaniático objetivo de su protagonista: la recuperación de su mujer. Karol se libera del busto femenino y de la moneda de dos francos, objetos transaccionales de su amor por Dominique, sólo cuando encierra a seguro a su mujer en la «cárcel» polaca de su amor, en la que puede contemplarla, sólo a distancia, con padecimiento.

La clara y muy neta fotografía de Edward Klosinski, que recorre a través de la persistencia del blanco, los nebulosos y helados paisajes polacos, refleja el desarrollo horizontal de la historia, lo cristalino de los afectos y de las situaciones, la simplicidad de las estratagemas utilizadas por Karol para transformarse, en poco tiempo, de músico ambulante en el metro de París en brillante hombre de negocios en Varsovia. Incluso la música es extremadamente lineal y esencial, y se mueve en torno al motivo nostálgico de la canción de los años treinta *Ostatnia niedziela* (*El pasado domingo*), que será motivo de encuentro y reconocimiento de los dos polacos Karol y Mikolaj en París.

El tono surrealista y de farsa de la narración «objetiva» de las peripecias de Karol (la única subjetividad de la película, a menudo reiterada e inmersa en el blanco de la sobreexposición, es la del recuerdo obsesivo del día de la boda con

Dominique), igual que el gusto agridulce del tema musical, diluirá la crueldad del drama, todo menos risible, del protagonista. Tanto para Karol, en efecto, como para Julie en *Azul*, será un lento retorno a la vida después de una *muerte interior*.

Al igual que Mikolaj tras el disparo de fogueo que le ha dado por un instante la sensación inútil de la nada, siente que su sitio está en la odiada Polonia de la que ha salido hace años porque era insuficiente para satisfacer sus ambiciones. El «todo es posible» pronunciado por Mikolaj mientras patina borracho junto a Karol sobre el blanco Vístula helado, resume por sí mismo la inconsciente euforia en la que un pueblo orgulloso, arrodillado frente a la crisis económica, se tira de cabeza con su retórica catolizante en otro modelo de vida como si fuese una simple aventura entre muchachos.

Durante la mayor parte de la película parece que el dinero tenga, en verdad, un poder de adquisición ilimitado. Entre los géneros comerciables encontramos la muerte, el amor, el silencio de otros, la reputación. Toda la sociedad, con sus valores convencionales, se reduce a un enorme mercado en el que la *simulación* y la *apariencia* son los mecanismos subyacentes.

Pero la historia de la utópica igualdad a la que alude el título de la película está contenida, con un irónico paralelismo entre *virilidad* y *poder*, incluso en la surrealista batalla de amor entre el «animal herido» Dominique y el «humillado y ofendido» Karol. Las posiciones de los dos amantes –como en *No amarás*– se intercambian al final como en un espejo. La igualdad se resuelve en una «paridad» perversa, en la identidad de la crueldad de los dos personajes, que demuestran ser «almas gemelas» en su desesperada afirmación de sí mismos y de su propio orgullo personal.

Dominique acabará siendo acusada injustamente de homicidio como extranjera en tierra hostil, encontrándose de esta manera en la misma condición a la que había reducido a Karol en Francia. En ambas casos, la «justicia» social invocada por los más débiles se reduce al papel de avaladora de la desigualdad, a indolente receptora de los derechos de los «más iguales», de los privilegiados económicamente y que, por tanto, hablan la única lengua universalmente admitida por toda estructura social: la del Poder.

La película, premiada con el Oso de Oro del Festiva de Berlín de 1994, vuela por tanto en las alas de una aparente ligereza que deja entrever sutilmente la decidida denuncia política de Kieslowski, filtrada mediante una suerte de alejamiento pasmado y paradójico. La interpretación de Zamachowski (actor tipo de la nueva generación de la Escuela de Lodz), y de Julie Delpy (intérprete de una película *engagé* como *Detective* de Godard y *La Passion de Beatrice* de Tavernier) diseñan de manera perfecta el contraste entre los dos «mundos» extraños e irreconciliables como sus dos idiomas.

También *Blanco*, al igual que *Azul*, se cierra con una suspensión, con el llanto del protagonista frente a lo inalcanzable del amor por el que ha sacrificado la existencia. Libertad e igualdad parecen perfilarse como dos conciertos extremadamente contradictorios en la existencia individual, perversamente irrealizables justo por esas estructuras sociales que las erigen en principios morales.

A sólo tres meses del Festival de Cannes de 1994, está ya lista *Rojo*, la película del amor posible, culmen «positivo» de toda la Trilogía, rodada por Kieslowski en la Ginebra que vio nacer a Rousseau, máximo inspirador de los tres principios del 89. *Rojo* será el desmentido dialéctico de la crueldad, tema de *Blanco*.

## *Rojo:* Escuchar la vida

*Rojo* es una película sólo comparable a la alegoría metacinematográfica de *Aficionado*. Kieslowski en su última película llega, de hecho, al corazón de la exigencia expresiva, al sentido de esa *observación de la vida* de la que nace la necesidad de *contar historias*. La deducción mediante pequeños indicios de enteras existencias, contemplándolas desde el exterior –lo que hace día tras día el viejo juez encerrado al escuchar las conversaciones telefónicas que intercepta en su casa, invadida por libros, en las afueras de la ciudad– no alude sólo a la figura omnisciente de un «Dios del Antiguo Testamento que se encarna, se enternece y descubre el ansia de la muerte y la verdad del amor» (Alain Masson, «Trois Couleurs: Rouge. La naïveté du manipulateur» en *Positif*, n. 403, septiembre de 1994), sino también a la del director, a aquel que constantemente controla la «vida» de sus personajes sin intervenir jamás, limitándose a observar y a favorecer las oscuras geometrías del azar y del destino.

La observación sin malicia del mundo por parte del juez es, sin embargo, un callejón sin salida, algo que requeriría agotarse en el cínico refugio de una conciencia indolente, si no estuviese tocada por la ingenuidad y por la *incapacidad de ver el mal* de la joven modelo que se cruza «por casualidad» en su estático camino. *Rojo* es la narración de la confluencia de dos mundos opuestos, el de un *anacoreta tecnológico* y el de una «imagen pública», que han desarrollado modos profundamente distintos de relacionarse con el dolor existencial.

Lo sombrío del hombre y la solidaridad de la muchacha son, no obstante, las dos caras de una misma tensión en relación al mundo, de una idéntica capacidad de *escuchar la vida* que la «sociedad de la imagen» ha anulado casi por completo. El acto de escuchar, reflejado mecánicamente en la escucha de las conversaciones telefónicas, es fundamental en la dinámica de la película. Conduce en una dirección opuesta respecto al hábito rápido de la vista, un sentido éste tan maliciado que ya no distingue lo verdadero de lo falso, lo justo de lo injusto.

Es significativo que el único personaje de la Trilogía que «se percata» de la anciana en apuros delante de la campana de los desechos de vidrio, sea precisamente la joven modelo Valentine, que ayudará a la mujer a realizar su propósito elemental. La superación del autismo existencial, del individualismo como defensa del dolor, inherente al simple gesto *solidario* de Valentine, es la clave de lectura de una película que rompe las redes de la «trampa social», para investigar qué

*«Rojo»*

son y cómo nacen las relaciones humanas, y cómo éstas se hallan al alcance de la voluntad de los individuos.

Un hombre en Londres marca un número de teléfono: seguimos a la onda eléctrica que recorre el canal de la Mancha y llega por tierra a Ginebra. Pero la centralita da comunicando. Luego, la llamada tiene más éxito y Valentine (Irène Jacob), joven modelo de Ginebra, responde al teléfono a su novio Michel, que se encuentra en Londres por motivos de trabajo. El muchacho está obsesionado con la idea de que Valentine salga con otro. Unas casas más allá de la de Valentine vive Auguste, un joven licenciado en derecho que se está preparando para presentarse a las oposiciones de judicatura, y que sale con una chica que trabaja en un «Servicio Meteorológico Personalizado» telefónico. Su historia «sin palabras» roza a menudo la de Valentine, sin tocarla nunca.
Valentine posa para algunas fotos publicitarias, después se va corriendo a un desfile. De noche, está agotada.

Mientras vuelve a casa en coche, distraída por una avería repentina en la radio del coche, atropella a un perro. Es un pastor alemán hembra: Rita, a la que Valentine socorre y lleva a su propietario, un viejo juez (Jean-Louis Trintignant) que vive solo en una casona a las afueras de Ginebra y que parece alimentar un distanciamiento rencoroso respecto al mundo.

El hombre la trata bruscamente, y Valentine, ofendida, decide llevar el perro al veterinario por su cuenta. Cuando le dicen que la perra está encinta, Valentine decide quedársela. Pero Michel, desde Inglaterra, está celoso incluso de esa compañía desconocida: está irritado, quiere que Valentine se libre de ella.

A través de una fotografía en primera página en un informe sobre toxicomanía, descubrimos que Valentine tiene un hermano heroinómano, y una madre que vive sola en Calais. La situación familiar es, para ella, una fuente de angustia. Durante un paseo por el parque Rita, que va sin correa, se escapa por la calle y vuelve a casa de su amo, el viejo juez. Valentina la sigue y se encuentra de nuevo con él. En casa del juez, la joven descubre que el hombre se pasa la mayor parte del tiempo interceptando y escuchando conversaciones telefónicas de sus vecinos.

Presa de la cólera, Valentine va a casa del hombre al que el juez ha estado escuchando, con la intención de contarle todo, pero una vez allí, vista la situación familiar, desiste. Vuelve a casa del juez para instarle a abandonar su perversa actividad. Valentine empieza a observar por casualidad junto a él, por la ventana, los movimientos de un traficante de heroína con un teléfono móvil. Instintivamente, Valentine llama por teléfono al traficante y lo insulta. Así, el juez consigue adivinar el problema familiar de Valentine, la drogodependencia de su hermano.

Mientras tanto, una fotografía gigante de la joven anunciando chicles, destaca en una esquina de la ciudad. El juez escribe a los vecinos cartas anónimas en las que se autoinculpa de las escuchas telefónicas. El día en que el juez es citado a juicio por las escuchas, el joven Auguste aprueba la oposición y se convierte en juez. Valentine se entera por casualidad en el periódico del proceso contra el juez, y se dirige allí para asegurarle que no ha sido ella quien lo ha denunciado.

El juez le confiesa que se ha inculpado para hacer que ella volviese a buscarle. Entre los dos nace una amistad llena de ternura. Al final de la tarde, Valentine le explica al juez que, por cierto tiempo, no podrán verse porque va a viajar a Inglaterra y no sabe cuánto tiempo estará fuera. El juez le aconseja que vaya en *ferry* mejor que en avión.

Mientras tanto, vemos a Auguste llegar a escondidas a casa de su novia después de haberla intentado localizar en vano por teléfono, trepa por la fachada y descubre con consternación que la joven le traiciona con otro hombre. Al día siguiente, Auguste sigue los movimientos de la joven con su amante y al final, exhausto, toca en los cristales de un restaurante para llamar su atención para después marcharse definitivamente.

Valentine invita al juez a un desfile. Al final de la tarde, descubre con sorpresa que ha ido a verla. Los dos se quedan en el teatro vacío hablando. El juez le cuenta la historia de su vida, una historia que Valentine ya había intuido: descubrimos de este modo que la historia del juez es idéntica a la del joven juez Auguste, aunque sucediera treinta años antes. Al final del día, los dos se saludan cariñosamente, ambos felices por la gran empatía existente entre ellos: se diría que son dos enamorados separados sólo por la enorme, insuperable diferencia de edad.

Valentine sale para Inglaterra en el *ferry*. Auguste, por casualidad, se encuentra en la misma embarcación para seguir enloquecidamente a su novia que está de excursión en yate con su amante en el canal de la Mancha. Pero el *ferry* naufraga en una tormenta y el número de las víctimas de la catástrofe es altísimo. El juez mira por televisión con aprensión las noticias y descubre con alivio que Valentine se ha salvado: junto a ella, junto a todos los protagonistas de los tres episodios de la Trilogía, está también Auguste. Sus vidas, por primera vez se cruzan. El juez sonríe feliz. Algo se ha cumplido.

Sólo al final de la película sabemos con certeza que, como el tema en espiral del *bolero* escrito por Preisner para *Rojo*, la vida de Auguste es una *repetición* en el presente de la vida del juez: su idéntica experiencia en tiempos y lugares diferentes alude a la duplicidad de *La doble vida de Verónica*, e introduce un desarrollo cinematográfico que se abre *alusivamente* al condicional, del mismo modo que *El azar* se abría *literalmente* al mismo.

En su vida anterior al juez le ha faltado irremediablemente Valentine para la realización de la misma. Pero esto no vale para su vida presente que se explicita en la experiencia del joven Auguste. Es la intuición del juez la que desaconseja el avión a Valentine encauzándola hacia el «ferry del naufragio», entre la omnisciencia y el azar. Esa intuición es la que permite el encuentro, que será la realización, en el presente, del amor fallido en el pasado. De este modo remontamos el tiempo *condicional*, y podemos leer, en la sonrisa del juez que mira las imágenes de televisión del naufragio, la realización de un ciclo, el del amor entre él y Valentine, *como si* el juez y Auguste fuesen la misma persona.

Azar y voluntad se entrelazan durante el transcurso de toda la película, a partir del salvamento del perro herido que da inicio a la relación entre Valentine y el juez. Es el impulso de Valentine de actuar, cuidándose del perro, lo que permite el encuentro con el que, probablemente, sea el imposible «hombre de su vida». El lenguaje que une al juez y a Valentine, a pesar del desarrollo exponencial de las telecomunicaciones, es el de las acciones concretas: el juez podría telefonear a Valentine para acercarla a él, pero para atraerla se autoinculpa, mostrando en concreto la «revolución» sentimental que la joven ha introducido en la frialdad de su vida.

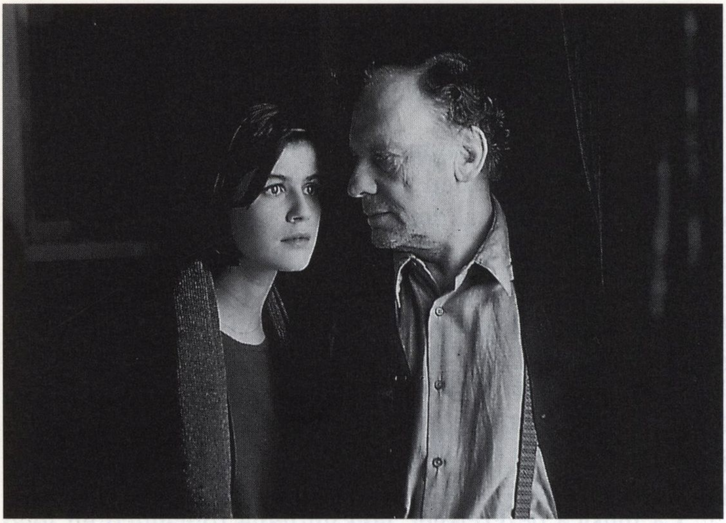
Su relación está sembrada de señales providenciales gracias a la tecnología: desde las alarmas de los coches y el sonido distante de los helicópteros hasta las luces deslumbrantes del enorme cartel publicitario de Valentine. Todo se pliega a la evolución de su relación y se hace signo de la fatalidad de su amor.

Por el contrario, el amor paranoico y «telefónico» con Michel, que en realidad es una desesperada *búsqueda de amor*, está sometido al dominio del azar, a la hora de las llamadas de teléfono, al humor del momento, hasta el dicho «afortunado en el juego, desafortunado en amores» por el que Valentine tienta la solidaridad de su relación con un tiro a la *slot-machine* del bar de abajo de casa. La «salvación» final de los supervivientes del ferry naufragado, aunque suene triunfalmente bíblica, es un mensaje explícito, una advertencia moral que alude a la única posibilidad que tiene el hombre de sobrevivir a sí mismo: el amor.

La música de Preisner, con un tema romántico en tono mayor (no como de costumbre, en menor), parece avalar la positividad, todo menos ingenua, que emana del film. El *bolero* hace referencia, de hecho, al recorrido de la experiencia del juez por parte de Auguste, pero también a los momentos en los que el sentimiento entre Valentine y el juez es más evidente.

La extraordinaria fluidez de las imágenes, con la utilización del plano secuencia como «montaje en imágenes», se debe también a la costosa Technocrane, una grúa manejada por seis personas que permitió, por ejemplo, encuadrar sin cortes el movimiento de Auguste en el interior de su casa hasta la calle y viceversa, cuya utilización estuvo en el origen de un particularísimo *flash-back secuencial* con el que se da la sensación de *actualización del pasado*. Cuando el juez le cuenta a Valentine el momento de conmoción del que surgió su voluntad de autoinculparse, por ejemplo, el movimiento de la grúa es tan amplio que consigue llegar sin cortes a la otra parte de la casa en la que está sentado el juez, que se dispone a escribir una carta.

Desde el punto de vista técnico, la fotografía de Piotr Sobocinski plasma el «calor» del rojo, unificando las tonali-



*«Rojo»*

dades de la habitación de Valentine y de la casa del juez, y hace perceptible con precisión el hilo analógico que liga los objetos rojos en la red de consonancias y de reclamos.

La interpretación de Jean-Louis Trintignant e Irène Jacob es extraordinariamente límpida, emocionante por su contención, en perfecto equilibrio con la idea impalpablemente delicada del único film de Kieslowski en el que el amor logra realizar la *libertad* y la *igualdad* que una sociedad fuera de control no puede asegurar.

Las dudas expresadas por el juez sobre la vanidad de decidir lo que es verdad o no, parecen hacerse eco de las de Kieslowski, que tras diez años de incesante trabajo, desde Decálogo a *Rojo*, afirmó sorprendentemente:

> No tengo ganas de trabajar más como director. Espero no hacerlo más. En el ámbito del cine, creo que podría ser un montador, pero no me interesa cortar las escenas rodadas por otro. Por lo tanto, no trabajaré de montador. Quizás podría escribir un guión, si me lo pidiese alguien

> un día. Lo que seguro que haré será organizar encuentros con mis jóvenes colegas, ya sea en Polonia o en el extranjero («La fraternité existe dès que l'on est prêt à écouter l'autre», entrevista de Vincent Amiel e Michel Ciment, en *Positif*, n. 403, Septiembre 1994).

La declarada intención de dejar de rodar para dedicarse a sí mismo, acogida con malicioso escepticismo por la crítica, adquiere un tinte inquietante en Agosto de 1995, cuando Kieslowski sufre un infarto muy grave, que le obliga a llevar una vida retirada, casera, parecida a la del juez. Encerrado forzosamente en una soledad fatal, Kieslowski no tuvo tiempo ni tan siquiera de dar los primeros pasos en su camino de aspiración al silencio. El 13 de marzo de 1996, con sólo 54 años, Kieslowski muere de repente en su casa de Varsovia de un infarto que siguió a una segunda operación en la que se le había efectuado un *by-pass*, confundiendo el silencio que él buscaba con el inapelable de la muerte.

El círculo en el que se entrelazan el azar, el destino y la voluntad, al que tantas veces había vuelto su fría y cómplice mirada, se cerró para siempre, dejando tras de sí un gran vacío, pero también una obra cinematográfica extraordinariamente llena de emociones y de amor a la vida.

[illegible]

un infarto que siguió a una segunda operación en la que se le había efectuado un *by-pass*, confundiendo el silencio que él buscaba con el inapelable de la muerte.

El círculo en el que se entrelazan el azar, el destino y la voluntad, al que tantas veces había vuelto su fija y cómplice mirada, se cerró para siempre, dejando tras de sí un gran vacío, pero también una obra cinematográfica extraordinariamente llena de emociones y de amor a la vida.

es extraordinari[illegible] ción, en perfecto equilibrio con la idea impalpablemente delicada del único film de Kieslowski en el que el amor logra realizar la *libertad* y la *igualdad* que una sociedad fuera de control no puede asegurar.

Las dudas expresadas por el juez sobre la vanidad de decidir lo que es verdad o no, parecen hacerse eco de las de Kieslowski, que tras diez años de incesante trabajo, desde Decálogo a *Rojo*, afirmó sorprendentemente:

> No tengo ganas de trabajar más como director. Espero no hacerlo más. En el ámbito del cine, creo que podría ser un montador, pero no me interesa cortar las escenas rodadas por otro. Por lo tanto, no trabajaré de montador. Quizás podría escribir un guión, si me lo pidiese alguien

# Documentación

*Irène Jacob en «Rojo»*

# Filmografía

Entre paréntesis figura el título en castellano, traducido literalmente del original. Cuando el film se ha estrenado en España el título entre paréntesis figura en cursiva. Si no se indica otra cosa, la fotografía es en 35 mm. y color.

1966 **TRAMWAJ** (El tranvía)
**G** y **D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Zdislaw Kaczamrek (en 35 mm. B/N). **Asesora:** Wanda Jakubowska. **I**: Jerzy Braszka (el muchacho), María Janec (la muchacha). **P**: Escuela Superior de Cine de Lodz. **Dur**: 5 min. 45 seg.

**URZAD** (La oficina)
**G** y **D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Lechoslaw Trzesowski. **P**: Escuela Superior de Cine de Lodz. **Dur**: 6 min.

1967 **KONCERT ZYCZEN** (El concierto de los deseos)
**G** y **D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Lechoslaw Trzesowski (35 mm. B/N). **Mon**: Janina Grosìcka. **P**: Escuela Superior de Cine de Lodz. **Dur**: 17 min.

1968 **ZDJECIE** (La fotografía)
**G** y **D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Marek Jozwiak (16 mm. B/N). **Mon**: Niusia Ciucka. **P**: PolTel (Televisión Polaca). **Dur**: 32 min.

1969 **Z MIASTA LODZI** (La ciudad de Lodz)

**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Janusz Kręczmarski, Piotr Kwiatkowski y Stanislaw Niedbalski (35 mm. B/N). **Mon**: Elzbieta Kurkowska y Lidia Zonn. **Son**: Krystyna Pohorecka. **Asesor**: Kazimierz Karabasz. **P**: Stanislaw Abrantowicz y Andrzej Cylwik para WFD (Casa de Producción de Películas Documentales) Warsaw. **Dur**: 17 min. 21 seg. (476 m).

1970 **BYLEM ZOLNIERZEM** (Fui soldado)

**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**:Krzysztof Kieslowski y Riszard Zgòrecki **F**: Stanislaw Niedbalski (35 mm. B/N). **P**: Casa de Producción «Czolòwka». **Dur**: 16 min. (480 m).

**FABRYKA** (La fábrica)

**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Stanislaw Niedbalski y Jacek Tworek (35 mm. B/N). **Mon**: Maria Leszczynska. **Son**: Malgorzata Jaworska. **P**: Halina Kawecka para WFD. **Dur**: 17' min. 14 seg. (472 m).

1971 **PRZED RAJDEM** (Antes de la manifestación)

**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Piotr Kwiatkowski (35 mm. B/N). **Mon**: Lidia Zonn. **Son**: Malgorzata Jaworska. **P**: Waldemar Kowalski para WFD. **Dur**: 15 min. 9 seg. (411 m).

1972 **REFREN** (El refrán)

**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Witold Stok (35 mm. B/N). **Mon**: Maryla Czolnik. **Son**: Malgorzata Jaworska y Michal Zarnecki. **P**: Waldemar Kowalski para WFD. **Dur**: 10 min. 19 seg. (282 m).

**MIEDZY WROCLAWIEM A ZIELONA GORA** (Entre Wroclaw y Zielona Gora)

**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Jacek Petricki. **Mon**: Lidia Zonn. **Son**. Andrzej Bohdanowicz **P**: Jerzy Herman para WFD (por encargo de las minas de cobre de Lublin). **Dur**: 10 min. 35 seg. (289 m).

**PODSTAWY BHP KOPALNI MIEDZI** (Las normas de seguridad e higiene en las minas de cobre)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Jacek Petricki. **Mon**: Lidia Zonn. **Son**: Andrzej Bohdanowicz **P**: Jerzy Herman para WFD (por encargo de las minas de cobre de Lublin). **Dur**: 20 min. 35 seg. (571 m).

**ROBOTNICY '71: NIC O NAS BEZ NAS** (Los obreros: Nada para nosotros sin nosotros)
**D**: Krzysztof Kieslowski, Tomasz Zygadlo, Woijciech Wisniewski, Pawel Kedzierski y Tadeusz Walendowski. **F**: Witold Stok, Stanislaw Mroziuk y Jacek Petricki (16 mm. B/N). **Mon**: Lidia Zonn, Maryla Czolnyk, Joanna Dorozynska y Daniela Cieplinska. **Son**: Jacek Szymanski y Alina Hojnacka. **P**: Miroslaw Podolski, Wojciech Szczesny y Tomasz Golebiewski para WFD. **Dur**: 46 min. 39 seg. (514 m).

1973 **MURAZ** (El albañil)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Witold Stok. **Mon**: Lidia Zonn. **Son**: Malgorzata Jaworska. **P**: Tomasz Golebiewski para WFD. **Dur**: 17 min. 39 seg. **Estreno en Polonia**: 1981

**PRZEJSCIE PODZIEMNE** (El paso subterráneo)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Ireneusz Iredynski y Krzysztof Kieslowski. **F**: Slawomir Idziak (35 mm. B/N). **Son**: Malgorzata Jaworska. **I**: Teresa Budisz-Krizanowska, Andrzej Seweryn, Anna Jaraczowna, Zygmunt Maciejewski, Jan Orsza-Lukaszewicz, Janusz Skalski. **P**: Poltel (Televisión Polaca). **Dur**: 30 min.

1974 **PRZESWIETLENIE** (La radiografía)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Jacek Petricki. **Mon**: Lidia Zonn. **Son**: Michal Zarnecki. **P**: Jerzy Tomaszewicz para WFD. **Dur**: 16 min. 53 seg. (357 m).

**PIERWSZA MILOSC** (El primer amor)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Jacek Petrycki (16 mm.

color). **Mon**: Lidia Zonn. **Son**: Malgorzata Jaworska y Michal Zarnecki **P**: Poltel (Televisión Polaca). **Dur**: 30 min.

1975 **ZYCIORYS** (Curriculum vitae)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Janusz Fastyn y Krzysztof Kieslowski a partir de un argumento de Maiciej Malicki. **F**: Jacek Petrycki y Tadeusz Rusinek (35 mm. B/N). **Mon**: Lidia Zonn. **Son**: Spas Christow. **P**: Marek Szopinski para WFD. **Dur**: 45 min. 10 seg. (1235 m).

**PERSONNEL** (El personal)
**G** y **D**: Krzysztof Kieslowski. **Ay. D**: Tadeusz Walendowski. **F**: Witold Stok (16 mm. color). **Operador**: Ryszard Jaworski. **D.A.**: Tadeusz Kozarewicz. **Ves**: Izabella Konarzewska. **Mon**: Lidia Zonn. **I**: Juliusz Machulski (Romek), Irena Lorentowicz, Wlodzimierz Borunski, Michal Tarkowski, Tomasz Lengren, Andrzej Siedlecki, Tomasz Zygadlo, Janusz Skalski. **P**: Zbgniew Stanek para Poltel (Televisión Polaca) en colaboración con Zespol Filmowy «TOR». **Dur**: 72 min.

1976 **SPITZAL** (El hospital)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Jacek Petrycki y Malgorzata Moszczenska (35 mm. B/N). **Mon**: Lidia Zonn. **Son**: Michal Zarnecki. **P**: Ryszard Wresinski para WFD. **Dur**: 21' min. 4 seg. (577 m).

**BLIZNA** (La cicatriz)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski a partir de un argumento de Romuald Karas. **Diálogos**: Romuald Karas y Krzysztof Kieslowski **F**: Slawomir Idziak. **M**: Stanislaw Radwan. **Son**: Michal Zarnecki. **D.A.**: Andrzej Plocki. **Mon**: Krystina Gornicka. **I**: Franciszeck Pieczka (el director Bednarz), Jan Skotnicki (director de transportes), Stanislaw Igar (ministro), Stanislaw Michalski (empleado del Ministerio), Michal Tarkowski (redactor de TV), Halina Winiarska (mujer

de Bednarz), Joanna Orzechowska (hija de Bednarz), Agnieszka Baciarelli, J. Byrniaska, F. Barfuss, B. Eimont, H. Hunko. **P**: Zbgniew Stanek para Zespol Filmowy «TOR». **Dur**: 104 min.

**KLAPS** (La claque)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Slawomir Idziak. **Son**: Michal Zarnecki. **P**: Zespol Filmowy «TOR». **Dur**: 6 min. (64 m).

**SPOKOJ** (La calma)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **Ay .D.**: Krzysztof Wierbicki. **G**: Krzysztof Kieslowski a partir de la novela de Lech Borski. **Diálogos**: Jerzy Stuhr y Krzysztof Kieslowski **F**: Jacek Petrycki (16 mm. color). **M**: Piotr Figiel. **Son**: Wieslaw Jurgala. **D.A.**: Rafal Waltenberger. **Mon**: Maryla Szymanska. **I**: Jerzy Stuhr (Antek Gralak), Izabella Olszewska, Jerzy Trela, Michal Szulkiewicz, Danuta Ruksza, Jerzy Fedorowicz, Elzbieta Karkoszka. **P**: Zbgniew Romantowski para Poltel (Televisión Polaca). **Dur**: 44 min. **Estreno en Polonia:** 1980

1977 **Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTIERA** (El punto de vista del vigilante nocturno)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Witold Stok. **Mon**: Lidia Zonn. **M**: Wojciech Kilar. **Son**: Wieslawa Dembinska y Michal Zarnecki. **P**: Wojciech Kapczynski para WFD. **Dur**: 16 min. 52 seg. (463 m).

**NIE WIEM** (Yo no sé)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Jacek Petrycki (35 mm. B/N). **Mon**: Lidia Zonn. **Son**: Michal Zarnecki. **P**: Ryszard Wrzesinski y Wojciech Kapczynski para WFD. **Dur**: 46 min. 27 seg. (1.271m). **Estreno en Polonia**: 1981.

1978 **KOBIET W ROZNYM WIEKU** (Siete mujeres de diferente edad)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Witold Stok (35 mm. B/N).

**Mon**: Alina Sieminska y Lidia Zonn. **Son**: Michal Zarnecki **P**: WFD. **Dur**: 16 min. (457 m).

1979 **AMATOR** (Aficionado)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Jerzy Stuhr. **F**: Jacek Petrycki. **M**: Krzysztof Knittel. **Son**: Michal Zarnecki. **D.A.**: Rafal Waltenberger. **Mon**: Halina Nawrocka. **I**: Jerzy Stuhr (Filip Mosz), Malgorzata Zabrowska (Irka Mosz), Ewa Pokas (Anna Wlodarczyk, «la cinéfila»), Stefan Czyzewski (el director), Jerzy Nowak (Osuch), Tadeusz Bradecki (Witek), Marek Litewka (Piotrek Krawczyk), Boguslaw Sobczuk (redactor de televisión), Krzystof Zanussi (él mismo), Andrzej Jurga (él mismo). **P**: Wielislawa Piotrowska para Zespol Filmowy TOR. **Dur**: 112 min.

1980 **DWORZEC** (Una estación)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Witold Stok (35 mm. B/N). **Mon**: Lidia Zonn. **Son**: Michal Zarnecki. **P**: Lech Grabinski para WFD. **Dur**: 13 min. 23 seg. (366 m).

**GLOWY** (Cabezas parlantes)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Jacek Petricki y Piotr Kwiatkowski (35 mm. B/N). **Mon**: Alina Sieminska. **Son**: Michal Zarnecki. **P**: Lech Grabinski para WFD. **Dur**: 15 min. 32 seg. (426 m).

1981 **PRZYPADEK** (El azar)
**G** y **D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Krzysztof Pakulski. **M**: Wojciech Kilar. **Son**: Michal Zarnecki. **D.A.**: Rafal Waltenberger. **Mon**: Elzbieta Kurkowska. **I**: *Primer episodio:* Boguslaw Linda (Witek), Tadeusz Lomnicki (Werner), Boguslawa Pawelec (Czuszka), Zibigniew Zapasiewicz (Adam). *Segundo episodio:* Boguslaw Linda (Witek), Jacek Borkowski (Marek), Adam Ferency (el sacerdote), Jacek Sas-Uchrynowski (Daniel), Marzena Trybala (Wera). *Tercer episodio:* Boguslaw Linda (Witek), Irena Burska (la tía), Monika Gozdzik

(Olga), Zbigniew Hubner (El decano). **P**: Jacek Szeligowski para Zespol Filmowy TOR. 122 min.

**KROTKI DZIEN PRACY** (Una corta jornada de trabajo)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Hanna Krall, del reportaje de Hanna Krall «Widok za okna na pierwszym pietrze» (La vista desde la ventana del primer piso). **F**: Krzysztof Pakulski. **Son**: Michal Zarnecki. **M**: Jan Kanty Pawluskiewicz. **Mon**: Elzbieta Kurkowska. **I**: Waclaw Ulewicz (el primer secretario del comité gubernamental). **P**: Jacek Szeligowski para la Televisión Polaca. **Dur**: 79 min 22 seg.

1984 **BEZ KONCA** (Sin fin)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Jacek Petricki. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Michal Zarnecki. **D.A.**: Allan Starski. **Mon**: Krystyna Rutkowska. **I**: Grazyna Szapolowska (Ursula Zyro), Maria Pakulnis (Joanna), Aleksander Bardini (abogado Labrador), Jerzy Radziwilowicz (abogado Antoni Zyro), Artur Barcis (Dariusz), Michal Bajor (ayudante de Labrador), Marek Kondrat (Tomek), Tadeusz Bradecki (psicoterapeuta), Daniel Webb (el americano), Krzystof Krzeminski, Marzena Trybala, Adam Ferency, Jerzy Kamas, Jan Tesarz. **P**: Riszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR. **Dur**: 107 min.

1988 **SIEDEM DNI W TYGODNIU** (Siete días de la semana)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **F**: Jacek Petricki. **M**: Fryderyk Chopin. **Son**: Michal Zarnecki. **Mon**: Dorota Warduskiewicz. **P**: Jacek Petricki para City Life, Rotterdam. **Dur**: 18 min.

**KROTKI FILM O ZABIJANIU** (No matarás)
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Slawomir Idziak. **M**: Zbigniew

Preisner. **Operador**: Jerzy Rudzinski. **Son**: Malgorzata Jaworska. **D.A.**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Miroslaw Baka (Jacek), Krzysztof Globisz (Piotr), Jan Tesarz (el taxista), Zbigniew Zapasiewicz (jefe de la comisión), Barbara Dziekan-Vajda (Beatka, la cajera), Aleksander Bednarz (El verdugo), Jerzy Zass (director de la cárcel), Zdzislaw Tobiasz (el juez), Artur Barcis (el joven operario), Krystyna Janda (Dorota), Olgierd Lukaszewicz (Andrzej). **P**: Ryszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR y la Televisión Polaca (para la televisión, episodio 5 de Decálogo). **Dur**: 85 min.

**KROTKI FILM O MILÓSCI** *(No amarás)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Witold Adamek. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Nikodem Wolk-Laniewski. **D.A.**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Grazyna Szapolowska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwinska (la patrona), Artur Barcis (el joven), Stanislaw Gawlik (el cartero). Piotr Machalica (Roman), Rafal Imbro (El hombre de la barba), Jan Piechocinski (el hombre rubio), Malgorzata Rozniatowska (la directora de correos), M. Chojnacka, T. Gradowski, K. Koperski, J. Michalewska, E. Ziolkowska. **P**: Ryszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR y la Televisión Polaca. **Dur**: 87 min. **Estreno en Madrid:** 4-10-89.

1989 **DEKALOG, JEDEN** *(Decálogo 1)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Wieslaw Zdort. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Malgorzata Jaworska. **D.A.**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Henrik Baranowski (Krzysztof), Wojciech Klata (Pawel), Maja Komorowska (Irene), Artur Barcis (el hombre con la chaqueta de *mouton*), Maria Gladkowska (la chica), Ewa Kania (Ewa Jezierska), Aleksandra Kisielewska (la mujer), Aleksandra Majsiuk (Ola), Magda Sroga-Mikolajcyk (la periodista), Anna Smal-Romanska (La mujer del lago),

Maciej Slawinski (el director), Piotr Wyrzykowski (el muchacho del lago), Bozena Wrobel (el profesor). **P**: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. 53 min.

**DEKALOG, DWA** *(Decálogo 2)*

**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Edward Klosinski. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Malgorzata Jaworska. **D.A**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Krystyna Janda (Dorota), Aleksander Bardini (el médico), Olgierd Lukaszewicz (Andrzej), Artur Barcis (el joven), Stanislaw Gawlik (el cartero), Krzystof Kumor (el ginecólogo), Macej Szary (el guarda), Krystyna Bigelmajer (la secretaria), Karol Dillenius (enfermo), Ewa Ekwinska (la señora Basia), Jerzy Fedorowicz (Janek), Piotr Siejka (médico), Aleksander Trabczynski. **P**: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. **Dur**: 57 min.

**DEKALOG, TRZY** *(Decálogo 3)*

**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Piotr Sobocinski. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Nikodem Wolk-Laniewski. **D.A**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Daniel Olbrychski (Janusz), Artur Barcis (conductor del tranvía), Krystyna Drochocka (la tía), Krzystof Kumor (médico), Dorota Stalinska (la mujer), Zygmunt Fok (el hombre anciano), Jacek Kalucki (el policía), Barbara Kolodziejska (directora), Maria Krawczykk (la suegra de Janusz), Jerzy Zygmunt Nowak (el médico), Piotr Rzymyszkiewicz (muchacho), Wlodzimierz Rzeczycki (sacerdote), Wlodzimierz Musial (el hombre). **P**: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. **Dur**: 56 min.

**DEKALOG, CZTERY** *(Decálogo 4)*

**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Krzysztof Pakulski. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Malgorzata Jaworska. **D.A.**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Adrianna Biedrzinska

(Anka), Janusz Gajos Michal), Artur Barcis (el joven), Adam Hanuszkiewicz (el profesor), Jan Tesarz (el taxista), Andrzej Blumenfeld (amigo de Michal), Tomasz Kozlowicz (Jarek), Elzbieta Kilarska (madre de Jarek), Helena Norowicz (la doctora). **P**: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. **Dur**: 55 min.

**DEKALOG, PIEC** *(Decálogo 5)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Slawomir Idziak. **M**: Zbigniew Preisner. **Operador**: Jerzy Rudzinski. **Son**: Malgorzata Jaworska. **D.A.**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Miroslaw Baka (Jacek), Krzysztof Globisz (Piotr), Jan Tesarz (el taxista), Zbigniew Zapasiewicz (jefe de la comisión), Barbara Dziekan-Vajda (Beatka, la cajera), Aleksander Bednarz (el verdugo), Jerzy Zass (director de la cárcel), Zdzislaw Tobiasz (el juez), Artur Barcis (el joven operario), Krystyna Janda (Dorota), Olgierd Lukaszewicz (Andrzej). **P**: Ryszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR y la Televisión Polaca. **Dur**: 57 min.

**DEKALOG, SZESC** *(Decálogo 6)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Witold Adamek. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Nikodem Wolk-Laniewski. **D.A**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Grazyna Szapolowska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwinska (la patrona), Artur Barcis (el joven), Stanislaw Gawlik (el cartero), Piotr Machalica (Roman), Rafal Imbro (El hombre de la barba), Jan Piechocinski (el hombre rubio), Malgorzata Rozniatowska) la directora de correos), M. Chojnacka, T. Gradowski, K. Koperski, J. Michalewska, E. Ziolkowska. **P**: Ryszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR y la Televisión Polaca. **Dur**: 58 min.

**DEKALOG, SIEDEM** *(Decálogo 7)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Dariusz Kuc. **M**: Zbigniew

Preisner. **Son**: Nikodem Wolk-Laniewski. **D.A.**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Anna Polony (Ewa), Maja Barelkowska (Majka), Wladislaw Kowalski (Stefan), Boguslaw Linda (Wojtek), Bozena Dykiel (vendedora de billetes), Katarzyna Piwowarczyk (Ania), Stefania Blonska (señora del guardarropa), Dariusz Jablonski (chico), Jan Mayzel (Grzegorz), Miroslawa Maludzinska (secretaria), Ewa Radziwilowiska (vendedora de billetes). **P**: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. **Dur**: 55 min.

**DEKALOG, OSIEM** *(Decálogo 8)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Andrzej Jarosewicz. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Wieslawa Dembinska, **D.A.**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Maria Koscialkowska (Zofia), Teresa Marceczewska (la chica), Jacek Strzemzalski (guarda), Hanna Szczerkorwksa (mujer joven), Anna Zagorska (chica). **P**: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. **Dur**: 55 min.

**DEKALOG, DZIEWIEC** *(Decálogo 9)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Piotr Sobocinski. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Nikodem Wolk-Laniewski. **D.A.**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Ewa Blaszczyk (Hanka), Piotr Machalica (Roman), Artur Barcis (Joven de la bicicleta), Jan Jankowski (Mariusz), Jolanka Pieteck-Gorecka (Ola), Katarzyna Piwowarczyk (Ania), Jerzy Trela (Mikolaj), Renata Berger (una amiga), Janusz Cywinski (médico), Joanna Cichon (una amiga), Slawomir Kwaitkowski (el jefe de la oficina), Dariusz Prychoda (Janusz). **P**: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. **Dur**: 58 min.

**DEKALOG, DZIESIEC** *(Decálogo 10)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Jacek Blawut. **M**: Zbigniew

Preisner. **Son**: Nikodem Wolk-Laniewski. **D.A.**: Halina Dobrowolska. **Mon**: Ewa Smal. **I**: Jerzy Stuhr (Jerzy), Zbigniew Zamachowski (Artur), Henryk Bista (dueño de la tienda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Maciej Stuhr (Piotrek), Jerzy Turek (experto), Anna Gornostaj (enfermera), Henryk Majcherek (presidente), Elzbieta Panas (mujer de Jerzy), Dariusz Kozakiewicz (muchacho), Grzegorz Warchol (Bromski), Cezary Harisimowicz (el coronel). **P**: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. **Dur**: 57 min.

1991 **LA DOUBLE VIE DE VERONIQUE / PODWOJNE ZYCIE WERONICKI** *(La doble vida de Verónica)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Slawomir Idziak. **M**: Zbigniew Preisner. **D.A.**: Patrice Mercier. **Mon**: Jacques Witta. **I**: Irène Jacob (Weronika / Véronique), Philippe Volter (Alexandre), Claude Duneton (padre de Véronique), Aleksander Bardini (director de orquesta), Wladislaw Kowalski (padre de Weronika), Halina Gryglaszewska (tía de Weronika), Kalina Jedrusik (mujer variopinta), Jerzy Gudejko (Antek), Jan Sterninski (el abogado), Sandrine Dumas (Catherine), Louis Ducreux (profesor), Lorraine Evanoff (Claude), Guillaume de Tonquedec (Serge), Gilles-Gaston Dreyfuss (Jean-Pierre), Alain Frerot, Youssef Hamid, Thierry De Carbonnières, Chantal Neuwirth, Nausicaa Ramponi, Boguslawa Schubert, Jacques Potin, Nicole Pinaud, Beata Malczewska, Barbara Szalapa, Lucyna Zabawa, Bernadetta Kus, Philippe Campos, Dominika Szady, Jacek Wojciki, Wanda Kriszewska, Pauline Monier. **P**: Leonardo de la Fuente y Bernard-P. Guireman (productor ejecutivo) para Sidéral Productins, Żespol Filmowy TOR, Le Studio Canal Plus y Norski Film (Francia, Polonia y Noruega). **Dur**: 98 min. **Estreno en Madrid:** 17-1-92.

1993 **TROIS COULEURS: BLEU** *(Tres colores: Azul)*
**D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y

Krzystof Piesiewicz. **F**: Slawomir Idziak. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Jean-Claude Laureux. **Mezclas**: William Flageollet. **D.A.**: Claude Lenoir. **Mon**: Jacques Witta. **I**: Juliette Binoche (Julie), Benoît Regent (Olivier), Hélène Vincent (la periodista), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Véry (Lucille), Philippe Volter (agente inmobiliario), Claude Duneton (Patrice), Emmanuelle Riva (la madre), Florence Vignon (secretaria), Jacek Ostaszewski (el flautista), Yann Tregouet (Antoine), Isabelle Sadoyan, Daniel Martin, Catherine Therouenne, Alain Olivier, Pierre Forget, Philippe Morier-Genoud, July Delpy, Zbigniew Zamachowski, Alain Decaux. **P**: Marin Karmitz e Yvon Decaux (productor ejecutivo) para MK2, CED Productions, France 3 Cinéma, CAB Productions, C.E.D. Productions, Canal Plus y Zespol Filmowy TOR (Francia, Suiza y Polonia). **Dur**: 99 min. **Estreno en Madrid:** 5-11-93. *Premios:* León de Oro en la Mostra de Venecia de 1993, Copa Volpi a Juliette Binoche, premio a la mejor fotografía a Slawomir Idziak.

**TROIS COULEURS: BLANC** *(Tres colores: Blanco)* **D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Edward Klosinski. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Jean-Claude Laureux. **Mezclas**: William Flageollet. **D.A.**: Claude Lenoir y Halina Dobrowolska. **Mon**: Ursula Lesiak. **I**: Zbigniew Zamachowski (Karol Karol), Julie Delpy (Dominique), Janusz Gajos (Mikolaj), Jerzy Stuhr (Jurek), Jerzy Nowak (el viejo campesino), Aleksandre Bardini (el notario), Cezary Pazura (el hombre del cambio), Grzegorz Warchol (un petrimetre), Cezary Harasimowicz (el inspector), Jerzy Trela (Bronek), Michel Lisowski (intérprete), Philippe Morier Genoud (juez), Piotr Machalica (hombre alto), Francis Coffinet (empleado del banco), Barbara Dziekan (cajera), Yannick Evely (empleado del metro), Marzena Trybala (empleada), Jacques Disses (abogado de Dominique), Teresa Budzisz-Krzyzanowska (la señora

Jadwiga), Juliette Binoche, Folrence Pernel. **P**: Marin Karmitz e Yvon Decaux (productor ejecutivo) para MK2, CED Productions, Zespol Filmowy TOR, France 3 Cinéma, CAB Productions y Canal Plus. **Dur**: 91 min. **Estreno en Madrid:** 11-3-94. *Premios:* Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1994.

1994 **TROIS COULEURS: ROUGE** *(Tres colores: Rojo)* **D**: Krzysztof Kieslowski. **G**: Krzysztof Kieslowski y Krzystof Piesiewicz. **F**: Piotr Sobocinski. **M**: Zbigniew Preisner. **Son**: Jean-Claude Laureux. **Mezclas**: William Flageollet. **D.A.**: Claude Lenoir. **Mon**: Jacques Witta. **Ves**: Corinne Jorry **I**: Irène Jacob (Valentine), Jean-Louis Trintignant (el juez), Jean-Pierre Lorit (Auguste), Frédérique Feder (Karin), Samuel Lebihan (el fotógrafo), Marion Stalens (veterinario), Teco Celio (barman), Bernard Escalon (vendedor de discos), Jean Schlegel (vecino de casa), Elzbieta Jasinska (la mujer), Paul Vermeulen (amigo de Karin), Jean-Marie Daunas (guarda del teatro), Roland Carey (narcotraficante), Juliette Binoche, Benoît Regent, Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski. **P**: Marin Karmitz e Yvon Decaux (productor ejecutivo) para MK2, CED Productions, France 3 Cinéma, CAB Productions, Zespol Filmowy TOR, Canal Plus y Télévision Suisse Romande (Francia, Polonia y Suiza). **Dur**: 96 min. **Estreno en Madrid:** 23-9-94.

# Bibliografía

Excluimos las numerosas contribuciones en polaco publicadas en los años setenta y ochenta sobre Kieslowski sobre las que existe una documentación muy detallada en el Libro-Catálogo de la retrospectiva de Krzysztof Kieslowski, realizada por Roberto Turigliatto y Malgorzata Furdal para el Museo Nacional de Cine de Turín del año 1989, con el título *Kieslowski*. En cuanto al resto, el criterio adoptado ha sido el de proporcionar una panorámica básica de algunas de las aportaciones críticas publicadas en Europa sin ánimo exhaustivo. (La bibliografía original ha sido aligerada –y aumentada con referencias españolas– por el editor).

## Escritos cinematográficos de Kieslowski *(en polaco)*

–Kieslowski, Krzysztof : *Dramaturgia rzeczywistosci*, extracto del trabajo de licenciaciatura de Kieslowski, obtenido en la Escuela Superior Estatal de Cine de Lodz en 1968, Curso de Dirección (examinador: profesor Jerzy Bossak), publicado en *Film na swiecie*, n. 388/389, 1992.

–Kieslowski, Krzysztof: «Spokoj (La calma)», en *Dialog*, n. 4, 1977.

–Kieslowski, Krzysztof: «Amator (Aficionado)», en *Dialog*, n. 4, 1978.

–Kieslowski, Krzysztof: «Przypadek (El azar)», en *Dialog*, n. 5, 1981.

–Kieslowski, Krzysztof y Krall, Hanna: «Widok z okna na pietrze (La vista desde la ventana del primer piso y Una corta jornada de trabajo)», en *Dialog*, n. 7, 1981.

## Monografías

–Turigliato, Roberto y Furdal, Malgorzata (ed.): *Kieslowski*. Turín. Museo Nazionale del Cinema, 1989.
–Imparato, Emanuela: *Il Decalogo di Krzysztof Kieslowski*. Edizioni AIACE. Roma, 1990.
–Gina Lagorio (ed.): *Il Decalogo di Kieslowski. Ricreazione narrativa*, Edizioni Piemme. Alessandria, 1991.
–Sesti, Mario (ed.): *Krzysztof Kieslowski*. Dino Audino Editore. Roma, 1993.
–Stok, Danusia (ed.): *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber. Londres, 1993.
–D'Auria, Lucio y Francione, Fabio (ed.): *Tre colori*. Comune di Lodi, 1994.
–Amiel, Vincent: *Kieslowski*. Rivages/Cinéma. París, 1995.

## Estudios

–Bucher, Felix: «Krzysztof Kieslowski», en P. Cowie (ed.), *International Film Guide*, 1981, Tantivy Press, Londres, 1981.
–Martin, Marcel: «Krzysztof Kieslowski: un cinéma sans anesthésie», en *Catálogo del XVI Festival Internacional du Film de La Rochelle*, 1988.
–*Cineforum*, n. 293, Bergamo, Diciembre 1990.
–*Cahiers du cinéma*, n. 429, 1990, p. 32-33.
–*Garage*, n. 3, Scriptorium edizioni, Turín, febrero 1995.
–*Télérama hors-série*, France Inter, París, Septiembre 1993.
–*Filmcritica*, n. 437-438, Septiembre-Octubre 1993.
–*Etudes cinématographiques*, n. 203-210, París, 1994.
–*Positif*, n. 423, 1996, p. 73-77
–*Sight & Sound*, Mayo 1996, p. 16-20.

## Entrevistas

–*Jeune Cinéma*, n. 123, Dic. 1979-Ene. 1980.
–*Positif,* n. 227, Febrero 1980.
–*Skoop*, Marzo-Abril 1980.
–*Sight & Sound*, primavera 1981.
–*Filmfaust*, n. 33, Abril-Mayo 1983.
–*Skoop*, Febrero 1986.
–*Cahiers du Cinéma*, n. 409, Junio 1988.
–*Libération*, 26 de Octubre 1988.
–*Positif*, n. 332, Octubre 1988.
–*La Revue du Cinéma*, n. 443, Noviembre 1988, p. 49-52.
–*La Republica*, 17-18 de Septiembre 1989.
–«Nuovo Cinema 2: Autori europei», *Quaderno informativo della 25esima Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, 1989.
–*L'Unità*, 19 de Septiembre de 1989 (entrevista con Kieslowski y Piesiewicz).
–*Cineforum*, n. 288, Octubre 1989.
–*Positif*, n. 346, Diciembre 1989, p. 33ss.
–*Studio*, n. 35, 1990, p. 99-103.
–*Positif*, n. 364, Junio 1991.
–*Première*, Septiembre 1993.
–*Dirigido por*, n. 229, 1994, p. 34-39.
–*Positif*, n. 403, Septiembre 1994, p. 26-32.
–*Filmcritica*, n. 457, Septiembre 1995.

## Críticas y recensiones

–«Personnel (The staff)», en *Variety*, 21 de abril de 1976.
–«Le technocrate e le cinéaste», en *Positif*, n. 227, Febrero 1980.
–«Kieslowski, Zanussi et "Le Profane"», en *Positif*, n. 225, diciembre 1979.
–«Percée du realisme dans le cinéma polonais», en *Jeune cinéma*, n. 123, Diciembre 1979-Enero 1980.
–«Camera buff», en *Films and filming*, febrero 1982.

–«Bez Konca (Sans fin)», en *Positif*, n. 293-294, Julio-Agosto 1985.

–«Przrypadek (Le fai du hasard)», en *Positif*, n. 317-318, Julio-Agosto 1987.

–«Le hasard», en *Jeune Cinéma*, n. 182, Julio-Agosto 1987.

–«Il tempo dei morti», en *Cineforum*, n. 266, agosto 1987.

–«Où en est le cinéma polonais?», en *Jeune Cinéma*, n. 184, Noviembre-Diciembre 1987.

–«No End / Bez konca», en *Monthly Film Bulletin*, n. 650, 1988, p. 76-77.

–«Rat crevé dans le ruisseau», en *Cahiers du Cinéma*, n. 409, Junio 1988.

–«Krotki film o zabijaniu», en *Positif*, n. 329-330, Julio-Agosto 1988.

–«L'amateur», en *Télérama*, Octubre 1988.

–«Images du monde et de l'enfer», en *Positif*, n. 332, Octubre 1988.

–«Krzysztof Kieslowski. Eloge d'un vivisecteur», en *Cahiers du Cinéma*, n. 413, Noviembre 1988.

–«Krzysztof Kieslowski, un cinéma au delà du pessimisme», en *La Revue du Cinéma*, n. 443, Noviembre 1988.

–«Le nom du crime», en *Cahiers du Cinéma*, n. 413, Noviembre 1988, p. 5-13.

–«Le meurtre au travail», en *Cahiers du Cinéma*, n. 413, Noviembre 1988.

–«Tu ne tueras point: "No future" à l'Est», en *La Revue du Cinéma*, n. 443, Noviembre 1988.

–«Kieslowski o i sentieri dell'interiorizzazione», en *Cinecritica*, n. 13, Abril-Junio 1989.

–«Short film about Killing» en *Monthly Film Bulletin*, n. 671, 1989, p. 371.

–«Short film about Killing» en *Sight & Sound*, Invierno 1988-89, p. 63-64.

–«Love and Death: Krzysztof Kieslowski», en *Film* (GB), vol. 3, n. 25, Mayo-Junio 1989.

–«Le fantôme de Solidarnosc», en *Positif*, n. 334, Diciembre 1988.

–«Un pays si sombre et si triste (Sur "L'Amateur")», en *Positif*, n. 334, Diciembre 1988.

–«Nécessité et variations (Sur "Le Hasard"), en *Positif*, n. 334, Diciembre 1988.
–«Anathomy of a Murder», en *Sight & Sound*, invierno 1988-89.
–«No amarás» en Equipo Reseña, *Cine para leer 1989*, Mensajero, Bilbao, 1990, p. 263-266.
–«Decalogo», en *Letture*, Noviembre 1990, p. 781-796.
–«La doble vida de Verónica» en Equipo Reseña, *Cine para leer 1992*, Mensajero, Bilbao, 1993, p. 182-184.
–«La double vie de Véronique», en *Positif*, n. 364, 1991, p. 23-31.
–«La doble vida de Verónica», en *Dirigido por*, n. 199, 1992, p. 77-78.
–«La doble vida de Verónica», en *Fotogramas*, n. 1783, 1992, p. 8.
–«La double vie de Véronique», en *Sight and Sound*, Marzo 1992, p. 43.
–«Film Blu. Libertà», en *Cineforum*, n. 327, Octubre 1993.
–«Film Blu», en *Rivista del cinematografo*, n. 11, Noviembre 1993.
–«Trois couleurs: Bleu», en *Positif*, n. 391, 1993, p. 17-25
–«Film Bleu», en *Cahiers du Cinéma*, n. 471, 1993, p. 65-67.
–«Tres colores: Azul» en Equipo Reseña, *Cine para leer 1993*, Mensajero, Bilbao, 1994, p. 426-428.
–«Tres colores: Azul», en *Dirigido por*, 1993, p. 38-45.
–«Tres colores: Azul», en *Fotogramas*, n. 1803, 1993, p. 1.
–«Three colors: Blue», en *Sight & Sound*, Noviembre 1993, p. 54-55.
–«Blanc», en *Cahiers du Cinéma*, n. 476, 1994, p. 71-73.
–«Blanc», en *Positif*, n. 396, 1994, p. 16-17.
–«Tres colores: Blanco», en Equipo Reseña, *Cine para leer 1994*, Mensajero, Bilbao, 1995, p. 450-452.
–«Blanco», en *Dirigido*, n. 222, 1994, p. 29-33.
–«Blanco» en *Fotogramas*, n. 1806, p. 87 y n. 1807, p. 7, ambos de 1994.
–«Three colors: White», en *Sight & Sound*, Junio 1994, p. 8-10.
–«Tre colori. Film Bianco», en *Cineforum*, n. 322, Marzo 1994.
–«Visioni», en *Filmcritica*, n. 443, Marzo 1994.

–«Film Bianco, Film Rosso», en *Cinema Nuovo*, n. 349, mayo-junio 1994.

–«Tre colori: Film Rosso», en *Cineforum*, n. 335, Junio 1994.

–«Il Dio dei naufraghi», en *Cineforum*, n. 335, Junio 1994.

–«Il gran teatro dell'allegoria», in *Filmcritica*, n. 446-447, Junio-Julio 1994.

–«Trois couleurs: Rouge. La naïvete du manipulateur», en *Positif*, n. 403, Septiembre 1994, p. 21-23.

–«Trois couleurs: Rouge», en *Cahiers du cinéma*, n. 483, 1994, p. 62-63.

–«Tres colores: Rojo», en Equipo Reseña, *Cine para leer 1994*, Mensajero, Bilbao, 1995, p. 452-455.

–«Rojo», en *Dirigido*, n. 227, 1994, p. 62-63.

–«Rojo», en *Fotogramas*, n. 1811, p. 93 y n. 1813, p. 11, ambos de 1994.

–«Three colors: Red», en *Sight & Sound*, Nov. 1994, p. 54-55.

# Indice

**Prólogo** .......................................................................... 7

**El aroma del aire.** *Entrevista* ............................................ 9

**El azar y la necesidad.** *Su vida y su obra* ........................ 25
1. Infancia y juventud ........................................................ 27
2. La vida en una gota de agua: el documental social ........ 31
3. Los años de experimentación: el docudrama ................ 43
4. Anatomía del poder: desde *El personal* hasta *La cicatriz.* 51
5. Hacia la vida: el último ciclo documental con la WFD . 65
6. El gran período de la «duda dialéctica»: desde
   *Aficionado* hasta *Sin fin* ............................................. 71
   La mirada y la verdad (*Amator / Aficionado,* 1979)...... 73
   Cuerpo a cuerpo entre la voluntad y el destino
   (*Przypadek / El azar,* 1981) ............................................ 82
   La historia y el «distanciamiento imposible»: desde
   *Una corta jornada de trabajo* (1981) hasta el encuentro
   con Krzysztof Piesiewicz ............................................ 94
   Amor y muerte en la Polonia de Jaruzelski
   (*Sin fin,* 1984). .............................................................. 97
7. Diez películas sobre la indescifrabilidad de la vida
   (*Decálogo*, 1989) ......................................................... 107
   *Decálogo 1:* Lo desconocido que aparece ..................... 115
   *Decálogo 2:* El misterio de la vida ................................ 122
   *Decálogo 3:* Breve película sobre la soledad ................ 127
   *Decálogo 4:* La naturaleza ambigua del amor .............. 133

*No matarás / Decálogo 5:* Delito y castigo de una víctima ejemplar ........ 138
*No amarás / Decálogo 6:* El amor «impuro» ........ 147
*Decálogo 7:* La impotencia de amar ........ 156
*Decálogo 8:* El infierno de la ética ........ 161
*Decálogo 9:* Lo que hay es lo que falta ........ 165
*Decálogo 10:* La droga de la posesión. ........ 172
8. De Cannes a París: *La doble vida de Verónica* (1991) ... 179
9. La revolución burguesa, la indiferencia y el amor: *Tres colores: Azul, Blanco, Rojo* (1992-94) ........ 191
*Azul*: La muerte, la memoria y la libertad ........ 194
*Blanco:* La impotencia, la igualdad y la venganza ........ 202
*Rojo:* Escuchar la vida. ........ 209

**Documentación** ........ 219
**Filmografía** ........ 221
**Bibliografía** ........ 235

De repente, el 13 de marzo de 1996, con sólo 54 años, fallecía Kieslowski en su casa de Varsovia de un infarto. Había anunciado, tal vez con la boca pequeña, que «se retiraba» de la dirección cinematográfica, pero todos pensaron que quería tomarse un descanso para cuidar de su salud tras el agobio de *Tres colores*. Se cerraba así la filmografía de un cineasta genial, un buscador infatigable en los recursos expresivos del séptimo arte, un buceador incansable en el misterio de la existencia humana.

La presente obra recoge, pues, toda su extensa producción –la mayor parte desconocida en España– y la analiza con una agudeza y precisión de estudioso. Su autor traza con singular vigor la personalidad, estilo y temática de un creador obsesionado por el destino de la persona y el sentido del devenir de la sociedad y la historia. En suma, una monografía imprescindible para conocer a un maestro del cine europeo de todos los tiempos.

ISBN 84-271-2141-5

9 788427 121416

COLECCION

CINERESEÑA